

ПЕЭТЕР ТОРОП

ТОТАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

ТОТАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД

ТОТАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД

ПЕЭТЕР ТОРОП



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Автор выражает благодарность Хельсинкскому университету за помощь, оказанную при издании данной книги.

ISBN 9985-56-122-8

© Издательство Тартуского университета/
Tartu University Press, 1995

Tiigi 78, EE2400 Tartu Estonia

СОДЕРЖАНИЕ

Тотальный перевод и проблемы художественного перевода	7
1. Тотальный перевод и параметрический анализ текста.....	7
2. Критика перевода	22
3. История перевода	34
4. Тотальный перевод и проблема переводимости	57
5. Проблемы переводимости литературного направления	83
Текстовый перевод.....	97
Метатекстовый перевод.....	111
Ин- и интертекстовый перевод.....	119
1. Процессуальный анализ ин- и интертекстового перевода	119
2. Текстовый анализ ин- и интертекстового перевода	137
Экстратекстовый перевод	164
Литература.....	190

I. ТОТАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД И ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

1. Тотальный перевод и параметрический анализ текста

Переводоведение как относительно молодая интердисциплинарная наука находится в стадии научной синонимии, от одинаковости разных работ или их различия лишь на уровне примененного метаязыка вплоть до компилирования и плагиата. С другой же стороны происходит метаязыковое самоопределение разных направлений и возникновение престижных языков для обсуждения каких-либо проблем теории и практики перевода. Это состояние приводит многих видных переводоведов к ощущению застоя. Можно говорить о двух принципиальных реакциях на это состояние застоя в переводоведении. В основе первой реакции лежит тоска по понимающей методологии, единству дисциплинарного самосознания. Вторая реакция связана с желанием повышения взаимопонимания в рамках одной науки, дисциплинарного одноязычия.

Примером первой реакции может быть немецкий переводовед В. Вилсс, видящий выход из застоя в расширении методологической перспективы. Одной возможностью он считает максимальную эксплицированность анализа процесса перевода, включающую приближенность изучения общих, независимых от конкретной пары языков проблем перевода ("competence in translation") к практическим проблемам, вытекающим из конкретной пары языков ("performance in translation") (Wilss 1982: 14–15). Соответственно он различает перспективную (трудности перевода, обучение переводчиков) и ретроспективную (анализ ошибок, критика перевода) науку перевода. (Wilss 1982: 159).

Примером второй реакции может быть венгерский переводовед Д. Радо, считающий самым важным переосмысление уже существующих научных трудов. По его мнению переводоведение нуждается прежде всего в исчерпывающем библиографировании

рассредоточенных исследований и в последующем обобщении и синтезировании работ, написанных с совершенно разных научных позиций (Radó 1985: 305).

Оба подхода предполагают возникновение методологических дискуссий. И можно понимать опасения, что эти дискуссии не будут достаточно продуктивными, если в одновременном применении разных и даже герметичных метаязыков не достигается взаимопонимание. Поэтому слышатся призывы к созданию условий для дисциплинарного взаимопонимания. Первыми условиями взаимопонимания могли бы быть, с одной стороны, дискуссии не на частные, а на достаточно общие и сущностные темы, например, о природе перевода, с другой же стороны метаязык этих дискуссий должен быть доступным большинству участников: "There is a need for more general theoretical discussion as to the *nature* of translation and a need for an accessible terminology with which to engage in such discussion" (Bassnett—McGuire 1991: 134).

Если метаязыковые трудности переводоведения вытекают из его интердисциплинарности, то трудности семиотики как дисциплинарно более одноязычной науки вытекают из расширения проблематики, изучаемой при помощи семиотических методов и семиотического метаязыка. Например, Дж. Монако видит на современном этапе развития академическую избранность семиотики ("the academic establishment of semiotics") — (Monaco 1981: 340), характеризующую прежде всего англо-американскую традицию на рубеже 1980-х годов. Он констатирует, что мода на семиотику делает ее опасной, семиотические средства служат для получения нового знания лишь в руках корифеев как Х. Метц, У. Эко или Р. Барт. В развитии же всей науки можно говорить о застое: "During the past few years, this once elegant system of thought has produced little of real intellectual value" (Monaco 1981: 340).

Это разные грани одного явления. С одной стороны, обилие метаязыков, препятствующее взаимопониманию в рамках одной науки. С другой стороны, переэксплуатация одного — двух метаязыков, на которые переводятся результаты всех анализов и сам этот перевод на семиотический метаязык создает иллюзию нового знания, дает наукообразность и тривиальным результатам. Чрезмерный метаязыковой хаос так же затрудняет развитие, как и превращение метаязыка в определяющий восприятие престижный язык (Kahane 1986: 495 — 508).

Чтобы правильнее оценить онтологические свойства изучаемого объекта, следует, если не лингвистически, то методологически, различать объект, его понимание посредством метаязыка

и понимание самого метаязыка, т.е. отличать в анализе вытекающее из свойств изучаемого объекта от свойств метаязыка.

Одной возможностью для этого является, так сказать, обратный перевод с метаязыка на объектный язык, выход из самоудовлетворяющей метаязыковой системы. Хорошим примером может служить польский семиотик Е. Пельц, который сделал попытку понять систему Ч. С. Пирса именно вне метаязыка Пирса, узнать его действительные мысли:

"I wish to find out what he actually had in mind. I therefore ask questions. And I would very much like to hear competent answers to these questions, but answers that are not formulated according to the rules of Peirce's style and poetics which his followers and commentators sometimes adopt as their own" (Pelc 1990: 14).

Другая возможность вытекает из принципа дополнительности — разные метаязыки могут быть приближены в рамках интердисциплинарной методологии, т.е. происходит некоторый методологический перевод или перевод в единую методологию. Это означает относительно четкое мышление на нечетком языке, состоящем из обрывков разных метаязыков. Методологический перевод является для переводоведения, как кажется, одной возможностью выхода из застоя.

1990-е годы означают расширение методологического горизонта переводоведения. Одним признаком является обращение к наследию ученых, которые не были переводоведами, но или применяли слово перевод в широком смысле, или же допускали переводоведческую реконструкцию своих взглядов. Среди таких ученых можно назвать Ч. С. Пирса (Gorlée 1993), М. Бахтина (Робель 1995) и Ю. Лотмана (Kosecki 1992). Вторым признаком являются попытки анализа явлений, обычно не входящих в переводоведение. Это касается прежде всего литературы в кино (Todor 1989, Cattrysse 1992, Farcy 1993). И еще на один признак хочется указать — это разбросанные в разных трудах призывы возвращения к переводческой деятельности, приближения теории к практике и уточнения объекта изучения. Это очень важная тенденция, так как приводит к необходимости методологического определения сущностных проблем переводоведения. Ведь от правильности определения важнейших проблем изучения зависит плодотворность развития научной дисциплины.

Нам кажется, что главным объектом изучения в переводоведении должен быть процесс перевода, так как из анализа (или отказа от анализа) этого процесса вырастают самые спорные вопросы переводоведения. В данной работе мы хотели бы развить идею И. Ревзина и В. Розенцвейга о том, что "типы реализации процесса перевода, в том числе и перевода точного, едины для

всех видов текстов" (Ревзин, Розенцвейг 1964: 173). Когда Р. Якобсон различал в своей уже классической работе интралингвистический (интерпретация вербальных знаков другими знаками того же языка), интерлингвистический (интерпретация вербальных знаков одного языка знаками другого языка) и интерсемиотический перевод или трансмутацию (интерпретация вербальных знаков невербальными знаковыми системами), то он исходил в первую очередь из лингвистики (Jakobson 1971: 261). Мы хотели бы исходить из переводоведения как интердисциплинарной науки и предложить, во-первых, достаточно универсальную модель процесса перевода и, во-вторых, описать на основе этой модели разные стороны переводческой деятельности и ее отражения в науке. Исходным для нас является понятие *тотального перевода*, означающее, с одной стороны, расширение круга проблем и явлений, входящих в предмет переводоведения. С другой же стороны, тотальный перевод символизирует поиски понимающей методологии, попытки методологического перевода опыта разных дисциплин в единую интердисциплинарность.

В переводоведении существует понятие тотального перевода с 1960-х годов как термин из лингвистической концепции Дж. Кэтфорда. Он различал, с одной стороны, полный (*full translation*) и частичный (*partial translation*), с другой же стороны, тотальный и ограниченный перевод (*total and restricted translation*). Если полный перевод означает перевод целого текста (всех компонентов), то тотальный перевод означает процесс, в котором все уровни исходного языка заменяются текстовым материалом языка перевода и в то же время не предполагается замена эквивалентами на всех уровнях (Кэтфорд 1978: 92–93: "By *total translation* we mean what is most usually meant by "translation"; that is, translation in which all levels of the SL <source language — P. T.> text are replaced by TL <target language — P. T.> material. Strictly speaking, "total" translation is a misleading term, since, though *total replacement* is involved it is not replacement by *equivalents* at all levels" (Catford 1965: 22).

Как в уровневом анализе, так и в анализе планов содержания и выражения понятие тотальности является не абсолютным, а относительным (как признак тенденции). Необходимое в переводческой деятельности различение плана содержания и плана выражения и отдельное их воспроизведение и воссоединение в тексте перевода также сравнимо с тотальным переводом: "The total feeling and the true total value of the poem then must reside in the *total* form and the *total* content, which, as totalities, are inseparable. The value of content in abstraction from form is a reduction of its total value because the content in abstraction from form is a reduction of the total content" (Robertson 1967: 275).

Можно говорить и о тотальной переводимости. По сути именно об односторонней переводимости писал Л. Ельмслев: "Language, which itself is content and expression, can even in its totality be made into expression for a new content" (Hjelmslev 1973: 116). Способность языка стать выражением любого нового содержания становится для Ельмслева семиотической проблемой: "Практически язык является семиотикой, в которую могут быть переведены все другие семиотики — как все другие языки, так и все другие мыслимые семиотические структуры. Эта переводимость основывается на том факте, что языки и только языки и только они одни способны давать форму любому материалу..." (Ельмслев 1960: 364).

Нам кажется, что семиотически можно о переводимости говорить и как о двустороннем процессе. Поэтому и включенный впервые Р. Якобсоном в переводческую деятельность интерсемиотический перевод (трансмутация) может быть осмыслен в рамках переводоведения. Нахождение для этого научных средств при сохранении дисциплинарного единства является для переводоведения не только методологической проблемой, но и методологической перспективой. "Поучительность" тотального подхода подчеркивает и Дж. Штейнер: "A "theory" of translation, a "theory" of semantic transfer, must mean one of two things. It is either an intentionally sharpened, hermeneutically oriented way of the totality of semantic communication (including Jakobson's intersemiotic translation or "transmutation"). Or it is a subsection of such a model with specific reference to interlingual exchanges, to the emission and reception of significant messages between different languages. <...> The "totalizing" designation is the more instructive because it argues the fact that all procedures of expressive articulation and interpretative reception are translational, whether intra- or interlingually" (Steiner 1992: 293—294).

Признание перевода тотальным процессом означает еще и необходимость научного описания этого процесса, если мы хотим этой тотальности найти место в переводоведении. Необходимо сблизить анализы отдельных переводов или типов перевода и анализ переводческой деятельности как таковой. Это сопоставимо с различием в анализе чтения, с одной стороны, разных прочтений (моделей чтения) и тотального чтения как одновременности разных возможностей: "Each model of "reading" represents one possible way, but the reading of literature as such is in fact the totality of these ways, plus many others not yet or no longer in practice" (Beaugrande 1992: 196, ср. и об отношениях чтения и процесса перевода: Shreve, Schäffner, Danks, Griffin 1993).

Для переводоведения может основой описания как тотальности перевода, так и конкретных переводов стать универсальная модель процесса перевода (она будет изложена в главе о текстовом переводе). Но даже универсально понимаемый процесс перевода является всегда конкретным в одном смысле — на входе и выходе этого процесса всегда существует текст в каком-либо облики. На основе сравнения этих текстов становится возможной конкретная реконструкция процесса перевода. Методологически в связи с разными конкретными реализациями процесса перевода встает вопрос сравнимости и типологизируемости разных переводов на основе единой модели. Методически же в подготовке переводчиков важной становится принципиальная возможность выбора между разными стратегиями или методами перевода. Кроме того, единая модель помогает преодолеть противоречие между теоретическим и историческим (см. Delabastita 1991), создавая возможности для сравнения и типологизации как в рамках одной эпохи, так и между разными эпохами. Можно согласиться с исследователем, что сопоставительный анализ подлинника и перевода дает нам данные, необходимые в осмыслении не только процесса перевода и особенностей текста перевода, но и функций перевода в воспринимающей литературе (Leuven-Zwart 1991: 43).

Но сопоставление подлинника и перевода предполагает существование сопоставимости. Сопоставление двух текстов на разных естественных языках отличается от сопоставления литературного текста и фильмического текста. Поэтому текст необходимо понимать достаточно широко и его анализ должен быть параметрическим. По сути тотальный перевод нуждается в глобальном тексте. Исследователи уже привыкли к тому, что понятие текста является расплывчатым. Конкретное изучение текста предполагает определение того, изучается ли текст на данном естественном языке или текст вообще; является цель исследования общетеоретической или прикладной; является целью описание или толкование (Petöfi 1982: 454). Сложность переводоведческого подхода в том, что сосуществуют все указанные установки, — текст необходимо понимать глобально. В то же время мы согласны, что конкретный подход требует и конкретизации понятия текста: "The term "text" is only a global indicator of the object of research, it is not suitable for indicating those special objects, which the different fields of text-theoretical research are immediately concerned with" (Petöfi 1982: 454).

При создании универсальной модели процесса перевода мы исходим из предположения, что при ее помощи можно описать в принципе все виды переводческой деятельности. Но в то же время в зависимости от разных типов текстов, участвующих в этом

процессе и от телеологии (не прагматики) этого процесса целесообразно различать разные типы переводческого семиозиса или разные параметры процесса перевода. Таким образом, в рамках тотального перевода мы различаем текстовый перевод, метатекстовый перевод, ин- и интертекстовый перевод и экстратекстовый перевод.

Текстовый перевод является переводом одного целого текста в другой целый текст. Это перевод в обычном смысле слова и служит для нас основой для построения модели процесса перевода. Именно художественный перевод был эмпирическим материалом для анализа текстового перевода. Учитывая особое значение художественного перевода во всех культурах, отдельно будут рассматриваться проблемы критики и истории перевода, переводимости как теоретической и историко-литературной проблемы.

Метатекстовый перевод означает перевод целого текста не в целый текст, а в культуру. Мы понимаем тут терминологическую некорректность, так как и текстовый перевод является метатекстом, но нам необходимо отделить два типа деятельности. Текстовый перевод часто сопровождается метатекстовым переводом, хотя они могут существовать и автономно. Метатекстовый перевод означает проникновение подлинника в другую культуру в виде всей продукции метакоммуникации: статьи об авторе в энциклопедиях, учебниках, рецензии на перевод, реклама, радиопередачи, публикации отрывков или цитат и т.д. В сумме эти метатексты формируют образ подлинника и становятся его предварительным, дополнительным чтением или перечитыванием. В характере метатекстов отражается соотношение (в случае литературы) литературной жизни, литературной культуры и литературной политики (см. Тогор 1990). Естественно, разные метатексты одного прототекста (подлинника) следует изучать комплексно. Возможна комбинация текстового и метатекстового перевода, когда сам переводчик или издатель снабжает перевод предисловием, комментариями, иллюстрациями, глоссариями и т.д.

Ин- и интертекстовый перевод связан с фактом, что "чистых" текстов в культуре практически не существует. Текстовая память есть у автора, переводчика и читателя. Как проблемой понимания, так и перевода является определение соотношения своего—чужого в структуре и концепции данного текста. В обоих случаях необходимо определение маркированности—немаркированности, узнаваемости—неузнаваемости, конкретности—неконкретности чужих элементов (цитат, парафраз, аллюзий и т.д.) в тексте. В интекстовом переводе важна система разных интекстов как элемент авторской поэтики, причем с точки

зрения перевода на другой язык каждый интекст нуждается в отдельном подходе. В интертекстовом переводе, наоборот, важно понимание авторской стратегии в обращении одновременно к многим источникам. Ин- и интертекстовый перевод являются прежде всего переводом автором в свой текст чужого слова или целого комплекса чужих слов, т.е. чаще всего это внутриязыковой или внутрилитературный перевод. Доминанты этого перевода определяют сохранение—несохранение чужого слова при переводе данного текста в другой язык.

Экстратекстовый перевод связан с передачей текста на естественном языке при помощи разных языковых и неязыковых кодов. Текст выводится из себя, он будет протекать по разным каналам, и сравнение подлинника и перевода (например, романа и экранизации) требует подключения разных параметров для повышения степени сравнимости. В экстратекстовом переводе меняется не только текст, но и его природа. Экстратекстовый перевод чаще всего изучался в рамках пирсовской семиотики (см. напр.: Plaza 1987: 89—93).

Методологически единый взгляд на как-будто столь разные проблемы обнажает в большей мере онтологию текста вообще и онтологию переводного текста как особого типа текста, в частности. Кроме того, исходя из теоретической модели процесса перевода можно, например, типологизировать, сделать сравнимыми разные типы экранизации, а также описать принципиальные возможности экранизации одного литературного текста. В то же время анализ фильмов позволяет несколько иначе посмотреть на письменный перевод.

Методологический перевод позволяет еще продуктивно и безболезненно вводить в переводоведение принципы семиотического анализа. Обычно семиотика упоминалась прежде всего в связи с историко-литературными проблемами перевода, с узнаванием культурных знаков. В последнее время картина несколько меняется и семиотика считается полезным для анализа передачи в переводе невербальной коммуникации, а также для изучения взаимосвязи между читателем и текстом перевода. (Gentile 1991: 347, Goriée 1993).

От отправляющей культуры внимание в последнее время переместилось на принимающую культуру. Даже с точки зрения телеологии перевода Г. Тоури считает, что перевод является не коммуникацией вербального сообщения через культурно-языковой барьер, а коммуникацией в переведенном сообщении в окружении определенной культурно-языковой системы ("communication in translated messages within a certain cultural-linguistic system"). (Toury 1980: 17). В рамках данного подхода возникло понятие литературной полисистемы как выражение системности

взаимосвязей между разными сферами литературы. Исходя из этого детскую литературу нельзя изучать вне зависимости от взрослой литературы, переводную литературу нельзя изолировать от оригинальной литературы (Even-Zohar 1990: 13). Соответственно переводческая деятельность входит в более крупную систему текстотворной деятельности и во многом предопределяется этой системой, т.е. воспринимающая культура, ее литературная полисистема становится важнее связи перевода с подлинником: "...not only is the socio-literary status of translation dependent upon its position within the polysystem, but the very practice of translation is also strongly subordinated to that position. And even the question of what is a translated work cannot be answered *a priori* in terms of an a-historical out-of-context idealized state: it must be determined on the grounds of the operations governing the polysystem. Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system" (Even-Zohar 1990: 51).

Этот подход поднимает методологически очень важную проблему перевода как автономного текста, функционирующего в чужой культуре неотделимо от оригинальной литературы. Но в связи с этим некоторые исследователи, обращающиеся к этому подходу, подчеркивают необходимость учитывания всех типов перемещенных текстов (*displaced texts*) типа комментариев, цитации, парафразирования, обзоров и т.п. метатекстов (Рум 1992: 173–174). С другой же стороны, данному подходу как социологическому противопоставляется герменевтический подход, где центральное место занимает понятие интерпретации: "In this approach a translation is viewed upon as a fixed point in the reading process, as the result of a hermeneutic process" (Koster 1994: 153). Естественно, указанные подходы являются комплементарными и само появление полемики является отражением нерешенности принципиальных методологических проблем переводоведения.

Но, с другой стороны, хочется напомнить одно положение из семиотики: "Семиотический подход к проблеме литературных связей и — шире — любых межтекстовых отношений вскрывает принципиальную однотипность их с внутритекстовыми процессами и отношениями" (Лотман 1982: 3). Это понимают и многие переводоведы сейчас и понимал Дж. Холмс: "My point, then, is that of the emerging generation of scholars working with translations are to avoid the errors of their intellectual forebears, they must develop an adequate model of the translation process before they can hope to develop relevant methods for the description of translation products" (Holmes 1988: 81–82).

Проблема анализа соотношения перевода и воспринимающей культуры, таким образом, связана и с анализом процесса перевода. С другой стороны, особой проблемой является еще соотношение языка и текста, а в итоге и соотношение языка и культуры.

Стоит задуматься над парадоксальной, на первый взгляд, мыслью А. Кэшер о том, что признание естественного языка по своей сущности системой коммуникации не имеет серьезных доказательств:

"Often, subscription to the view that natural languages is in essence a system of communication is nothing more than an expression of some pre-theoretic, uncritical intuition" (Kasher 1991: 383).

Языковая компетенция возможна и без культурной компетенции, когда коммуникация не является особой целью (Agar 1991: 174), т.е. текст на чужом и текст на родном языке могут быть одинаково восприняты. Это можно иллюстрировать экранизацией литературы. С одной стороны литературный текст разлагается на части, соединяемые затем в единый фильм. Часть книги сохраняется на естественном языке в диалогах персонажей, часть описаний становится визуальной, авторские размышления может передать закадровый диктор, авторские эмоции могут быть выражены цветом, светом, ракурсом и музыкой, фабулу передает монтаж. С другой стороны экранизацию можно сравнить с чтением книги, где персонажи говорят на одном языке, природоописания даны на другом языке, авторские размышления на третьем и т.д. Проблема устаревания переводов показывает, что языковое единство перевода несравнимо меньше оригинала. Читатель перевода близок зрителю экранизации. Если перевод или фильм стимулирует воображение, освобождает каналы перцепции, создавая визуально-акустическое единство, то собственно язык отходит на второй план. Это значит, что связность в переводе достигается не только на уровне языка. До этого необходимо визуальное единство, то, что актуализируется в экранизации. О визуальном единстве пишут сами переводчики и режиссеры, не только исследователи. Главным в работе переводчика считается визуальное представление текста еще до начала самой переводческой работы (Schulte 1980: 82) и соответственно большой опасностью для перевода считается исчезновение визуальной представимости текста (Caws 1986: 60–61).

Анализы показывают, что даже читатель, который не может оценить языковое качество перевода, все же способен различать плохой и хороший перевод. Например, в Грузии двум разным группам людей, владеющим русским языком грузинам и невладеющим грузинским языком русским, дали читать отрывки из девяти переводов "Мерани" Бараташвили и шести переводов

"Витязя в тигровой шкуре". Обе группы были единодушны в выделении худшего перевода и близки в определении лучшего. Русским нравился больше "Витязь..." Заболоцкого, на второе место они поставили перевод Петренко, грузины наоборот. Обе группы не могли объяснить, почему не нравится перевод Пастернака (Джваршейшвили 1984: 54–60).

Из личного опыта могу добавить отношение читателей к новым редакциям старых, устаревших по языку переводов. Чисто редакторское обновление текста настолько нарушает внутреннее единство текста, что многие читатели предпочитают старые, но внутренне более единые переводы.

Конечно, визуальность и, более широко, перцептивность трудно поддаются анализу.

В то же время в переводческой деятельности как на этапе порождения, так и восприятия текста важнее достижения языкового единства является перцептивное единство. Перцептивное единство может достигаться на уровне языка, может достигаться и комментариями внутри или вне текста перевода. Текст может быть многоязычным в лингвистическом или семиотическом смысле, но эта многозначность должна подчиняться законам не языковой, а семиотической связности текста, будь это применение русского и французского языков в "Войне и мире" Толстого, смешение английского и французского в канадской литературе или экранизация любого литературного текста.

Если режиссер экранизации просто вынужден разложить литературный текст на части, передаваемые и воспринимаемые по разным каналам, то в переводческой деятельности лишь начинают осознавать, что литературный текст общается с читателем не только посредством языка. И у переводчика существует возможность, а порой и необходимость разложения текста на части, чтобы понимать семиотическое многоязычие текста как сосуществование, а не смешение языков. В семиотическом смысле перевод одного текста всегда означает одновременный перевод нескольких языков и главный вопрос в том, как сохранить связность, не смешивая эти языки.

Переводчику недоступен синкретизм автора оригинала, он как режиссер экранизации вынужден конкретизировать неконкретное и эксплицировать имплицитное, понимать языки текста в отдельности, чтобы соединить их вновь в переводе. Для этого наряду со структурой текста следует изучать структуру мира в тексте, соотношение хронотопов авторского изображения действительности, художественной концепции произведения и персонажного хронотопа. Их симультанность и одновременная различимость и создают необходимую основу для переводческого анализа и осмысления техники достижения связности даже в си-

туации нарушения синкретизма оригинала и эксплицированности семиотического многоязычия.

Единство текста возникает в процессе переплетения внутри- и внетекстовых связей, планов выражения и содержания. С другой стороны, выделяемые в тексте уровни составляют полилог: "Поэтический (художественный) текст в принципе полифоничен" (Лотман 1972: 110). Таким образом, текст является динамическим целым и его анализ нуждается в операциональных средствах. Следует помнить, что переводоведческий анализ текста не может оставаться его описанием, пусть самым подробным. Функция переводоведческого анализа — выявление доминанты, того уровня или элемента на котором прежде всего достигается единство текста. При этом доминанта внутритекстового (имманентного) анализа может оказаться переосмысленной после сопоставления с данными внетекстового анализа. Кроме того, как с данными внутритекстового, так и с данными внетекстового анализа должны сопоставляться возможные уровневые параметры текстового анализа: архитектурные, композиционные и повествовательные уровни. См. схему на стр. 19.

Данная схема отражает лишь самый общий, хрестоматийный подход к целостному, уровневому анализу, где разные уровни дополняют друг друга и осмысление текста возможно лишь после сопоставления языковых, текстовых и историко-литературных данных. Конечно же схема не полная — можно было бы еще добавить различие В. Григорьевым (1979) литературного языка, языка художественной литературы и поэтического языка, а также композиционные уровни представления в тексте точек зрения, предложенные Б. Успенским (1970): план оценки, план пространственно-временной перспективы, план психологии, план фразеологии. Например, анализируя элементы разговорного языка в творчестве Ф. Достоевского мы фиксируем на уровне литературного языка наличие разговорного синтаксиса, сплетение разностильных слоев, обилие эмоциональных средств языка. На уровне языка художественной литературы это может быть осмыслено как принадлежность автора к эпохе перехода от романтизма к реализму и его близость к гоголевской традиции и натуральной школе. На уровне поэтического языка это признак индивидуального стиля Достоевского, желающего скрывать свое лицо автора и заставляющего, подобно драматургу, своих героев раскрывать себя сами, на своем каждодневном языке.

ВНУТРИТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ		ВНЕТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ	
фонемы графемы морфемы слова словосочетания высказывания сверхфразовые единства	ритм	тема	ИНДИВИДУАЛЬ- НОСТЬ: единство метода и эволюции биография мировоззрение влияния направление
	метр стих строфа стихотворение цикл сборник	фабула сюжет мотив экспозиция завязка	
	абзац	развитие действия замедление	КОНВЕНЦИАЛЬ- НОСТЬ: место в направ- лении место в традиции место в эпохе место в национальной литературе
	отбивка заглавие эпиграф	кульминация поворот развязка	
	пролог главка глава часть книга том эпилог оглавление	прямая речь косвенная речь несобственно- прямая речь автор персонаж повествова- тель: аукториальный: вне фабулы внутри фабулы противопо- ставленный автору: вне фабулы внутри фабулы	
	реплики ремарки знаки сцены явления действия текст постановка		

В нашу задачу не входит сейчас подробное изложение всех возможностей анализа текста. Нам хотелось лишь указать основные возможности анализа текста на естественном языке. Если же нам необходимо будет анализировать интерсемиотический перевод и сопоставить литературу и фильм, тогда у нас будет возможность исходить из композиционного или нарративного анализа — ведь обычно экранизация тоже повествование. Но фильм имеет слишком много технических средств выражения (монтаж, ракурс, свет, цвет, план и т.д.), которые в случае анализа повествования просто выпадают. Поэтому необходим еще один параметр, применимый как в анализе литературы, так и фильма. Этим параметром являются хронотопные уровни. Наш подход к хронотопу отличается несколько от подхода М. Бахтина, который выделял множество разных хронотопов и не создал целостной теории хронотопа. Но с точки зрения тотального перевода нам важно вспомнить и исходную позицию Бахтина в типологизации хронотопов: "Типология по "хронотопу" строится на оппозиции "родной мир—чужой мир", типология же по "высказыванию" — по оппозиции "свой язык—чужой язык" (Кори 1993: 17).

Для нас важно выделить принципиальные хронотопные уровни текста. Эти уровни переплетены, концентричны, находятся друг в друге как матрешки, но они всегда абстрагируемы. Можно начать с обычного тематического анализа. Когда литературный текст отражает какую-либо историческую (современную) действительность, мы можем анализировать эту действительность в тексте. Кроме того, мы можем анализировать личную связь автора с этой действительностью. На эти две возможности опирается часто (в зависимости от типа текста) художественное изображение этой действительности, художественная деформация действительности и создание художественной модели:

1. объективированный мир (литература как факт):
 - источниковость (лингвострановедение, история, социальная психология...)
 - реконструкция исторической действительности и языка
 - типизация и прототипизация
2. субъективированный мир (литература о факте):
 - эмоциональные факты (эмоциональная память)
 - автобиографичность (индивидуальные факты):
 - фактическая (фоновая или концептуальная)
 - эмоциональная
 - мифифицирована или мистифицирована
 - индивидуализация

3. абстрагированный мир

- ахронизация
- неомифологизм
- архетипизация
- художественная модель

Хронотопный анализ предполагает наличие трех уровней: во-первых, **топографический хронотоп**, связанный с временем и пространством протекания сюжета; во-вторых, **психологический хронотоп**, связанный с субъективным миром персонажей (и автора, если он персонаж); **метафизический хронотоп** или хронотоп авторской концепции, авторского осмысления или его ментальности. Таким образом, хронотопный анализ предлагает нам изображенный или представляемый мир, переживаемый мир и осмысляемый мир. В то же время в анализе этих миров не будет противоречия между словом и картиной. Подробнее мы продемонстрируем это в главе об экстратекстовом переводе.

Для нас не важно установить какой-то определенный круг признаваемых параметров. Необходимость в параметрах, т.е. в анализе одного текста с разных позиций, возникает лишь в самых сложных случаях переводческой деятельности. Хронотопный анализ выделяется лишь как наиболее семиотический и наименее связанный с материалом, из которого сделан текст. Ведь самое важное в анализе текста в целях переводческой деятельности или анализа перевода — установление оптимальной переводимости, диктуемой доминантами текста и корригируемой разницей текстовых материалов. Понимание любого текста облегчается сопоставлением особенностей обращения автора с языком (уровневый внутритекстовой анализ) и особенностей текстовых миров (хронотопный анализ), характеризующих индивидуальную поэтику автора. Цель переводоведческого анализа текста — выделение доминантного уровня или элементов — может быть достигнута как в языковом (лингво-стилистическом), так и в хронотопном (концептуально-поэтическом) анализе. Приближение результатов этих анализов к историко-литературному и биографическому фону создает возможность различения усредненного текста и уникального (индивидуального) текста, а также анализировать переводческую деятельность не только как прагматическую языковую и текстовую деятельность, а как тотальное посредничество.

2. Критика перевода

Практическое отсутствие текущей критики художественного перевода указывает на непропорциональность соотношения теории—истории—критики в развитии переводоведения. Существует множество работ по сопоставительному анализу оригинала и перевода, но общие теоретические основы критики перевода до сих пор почти не разработаны. В результате возникает парадоксальная ситуация, когда наряду с увеличением количества переводных произведений в литературном процессе необходимо констатировать уменьшение их включенности в литературную культуру, а тем самым и их культурной ценности. Нивелируется восприятие переводной литературы, не ощущается ее специфика. На этом фоне особое значение приобретает направление в переводоведении, ориентированное на изучение именно перевода в воспринимающей литературе, контекстуализируя перевод в его новом культурно-языковом окружении: "What the target-oriented approach to translation is geared to, in fact, is the retrospective study of the production of translated texts, not their reception and consumption. To be more precise: it purports to contextualize translation and present it as a conditioned type of behavior; to establish, that is, the interdependencies between the position and role of translated texts and translational behavior in culture..." (Toury 1993: 17—18). Осознание закономерностей поведения текста в чужой культуре, разные ступени в процессе становления своим, является полезным фоном для осмысления собственно критической деятельности. При глобализации подхода мы окажемся вне текстового перевода и тогда сама критика как разнообразные типы текстов является вместе с самим текстом перевода участником процесса метатекстового перевода. Следовательно, полярные точки критики — это культура как критика (как текстовое окружение перевода) и любое индивидуальное чтение как критика.

Можно говорить, конечно, о непосредственной читательской критике, экспликацией которой является, например, библиотечная статистика, но именно эта критика и доказывает необходимость профессиональной критики, связанную с большим количеством переводов, выпадающих из читательского потребления. Указанные две формы критики взаимосвязаны, эффективность профессиональной критики во многом зависит от знания своего адресата, уровня его лингвистической компетентности, мышления и художественной культуры. Ведь критика должна не просто рекламировать, а давать читателям переводов рецептивные руководства. С этой задачей критика справляется редко, чаще прихо-

дится говорить о том, что восприятие переводов искажено не читателями, а критиками (Левый 1974: 66; Raffel 1971: 103). Кроме читательского аспекта критики перевода, ее оперативной функции, следует выделить еще аналитическую функцию (анализ качества и метода перевода) и постулативную функцию (выбор текста, объем контекста). Этими функциями, выделенными вслед за Я. Славиньским словацким ученым А. Поповичем, критическая деятельность в области перевода еще не исчерпывается (Rorovič 1975: 249–251). Выделение этих функций свидетельствует больше всего о желании уточнить самую проблематику критики перевода как объекта изучения. К. Райс, в свою очередь, берет за основу (исходя из функций языка К. Бюлера) типы текстов по ориентации на форму, содержание и обращение, и, в соответствии, с этими типами определяет типы методов перевода. Уже на фоне типологии она говорит о языковых инструкциях перевода (семантических, лексических, грамматических и стилистических) (Reiß 1978: 58–66). Таким образом, три функции критики перевода по А. Поповичу соединяются в работе К. Райс в одном вопросе — типологии текстов. Анализируя указанные подходы, В. Коллер перечисляет следующие проблемы критики перевода: языковой статус элементов системы языка перевода; лингвостилистические условия языка перевода и нормы пользования элементами, лингво-стилистические нормы и типы текстов; социокультурный (коммуникативный) фон рецепции текста: горизонт ожидания читателей перевода; условия работы переводчика (Kolleg 1978: 106). Эти попытки осмысления теоретической проблематики критики перевода показывают, что изучение критики перевода отстало от изучения теории перевода и в то же время зависит от решения некоторых методологических проблем переводоведения вообще. Конечно же, проблемы критики перевода входят в комплекс литературной критики. Например, Я. Ференчик выделяет две точки зрения на критику перевода. С одной стороны, в критике различимы критика прототекстов (подлинников) и критика метатекстов. В критике метатекстов отдельное место занимает критика перевода (рядом с критикой других типов метатекстов). С другой стороны, можно различать прикладную и общественную критику. Первая форма критики реализуется в процессе подготовки перевода к печати и главным критиком является редактор. Вторая форма критики отражает реакцию на напечатанный текст в виде статей, рецензий и т.д. (Ferenčík 1981: 126). Особой же проблемой является профессиональность критики. Можно согласиться с И. Вехмас-Лехто, что критика перевода может быть предназначена для переводчика или для читателя, но в обоих случаях она должна соответствовать некоторым требо-

ваниям качества (Vehmas-Lehto 1990). Критерии этого качества — проблема авторефлексии критики как самостоятельной дисциплины.

Обоснованность отдельного изучения критики перевода вытекает уже из того факта, что абсолютно идеальных переводов не существует (Bartoš 1968: 219), т.е. всегда требует уточнения вопрос, какую версию оригинала имеет читатель. Это необходимо для сохранения специфики переводного текста, чтобы читатель **"читал перевод как перевод, а не как заменитель подлинника"** (Ziomek 1979: 60; Bałcerzan 1977: 9). При этом сразу возникает и вопрос качества перевода, а для критики это в первую очередь проблема критериев оценки перевода¹. Хотя качество перевода играет большую роль для авторитета иностранного автора, да и в развитии вкуса читателя (Галь 1979: 198), но популярность и даже культурная ценность перевода определяется не только им. Следовательно, критика перевода занимается не только анализом текста перевода, а является более комплексной дисциплиной, на наиболее существенных вопросах которой мы и остановимся ниже.

Перевод и культура. Коммуникацию в обществе можно рассматривать в качестве процесса регулирования разных пониманий и позиций (Pierse 1972: 36). Сферой этого регулирования является литературная культура, в рамках которой происходит подготовка к восприятию перевода, его предварительное чтение. Литературной культурой определяется структура воспринимающего сознания и предопределяется восприятие перевода, т.е. прагматика текста является для культуры одним "из аспектов ее внутренней организации" (Лотман 1970: 39). В аспекте перевода особенно важно расхождение между формальным и реальным адресатом (Лотман 1977: 61). Перевод как текст другой (чужой) культуры слишком часто лишен национальности, возраста и даже создателя, поэтому он нуждается в языке-посреднике, которым и является литературная культура. Тем самым особенно важным становится не столько чтение перевода, сколько его предварительное чтение (чтение без текста перевода) и перечитывание. Литературная культура и критика (как наиболее значительный представитель литературной культуры) являются, таким образом, своеобразным кодом восприятия перевода (Sławiński 1974: 24), причем текст перевода может стать в зависимости от специфики этого кода или декодированием оригинала, или его новым кодированием. С этим сопоставимо утверждение Ж. Мунена, что "филология является переводом", т.е. своего рода переизданием текста и его предызданием для перевода (Mounin 1963: 242 — 243), а также выделение трех фаз восприятия в худо-

жественной критике: предкоммуникативной, коммуникативной и посткоммуникативной (Раппопорт 1978: 220–225). Значительность этих внетекстовых процессов приводит к постоянному переосмысливанию перевода, превращению перевода в переперевод как сумму текстуальных, контекстуальных и интертекстуальных вариаций, обеспечивающих коммуникацию между автором и читателем (Lefevere 1975: 17, 19)². Это проблема как социологии, так и психологии чтения³.

Перевод и читатель. В условиях автономного функционирования перевода, т.е. в условиях отсутствия предварительного прочтения и перечитывания его в рамках литературной культуры, перевод вызывает лишь механическую реакцию, позволяя читателю включать его в любые контакты и удовлетворяя любым конвенциям. В этом есть некоторая общая закономерность восприятия, так как "обычно люди проявляют ограниченную компетенцию как отправители вербального сообщения и широкую компетенцию как получатели" (Jakobson 1972: 78). Только метатексты литературной культуры создают возможный мир восприятия, некоторое игровое пространство для читателя⁴. Тем самым уменьшается произвольность восприятия и создается возможность выбора одной из версий, осмысленных в рамках литературной культуры. В таком случае можно уже говорить об интеллектуальной реакции (Лотман 1978: 14–15). Предопределение литературной культурой возможностей восприятия позволяет рассматривать текст уже не как просто диалог, а как целенаправленный диалог. Для З. Митосек текст, функционирующий в литературной культуре, становится лектором, а лектор является уже не диалогом — он императив (Mitosek 1977: 104)⁵. Но нужно, наверное, уточнить, что этот императив следует понимать не в плане результата чтения, а его правил. Есть множество произведений, игнорирующих читателя, но все же содержащих в себе образ аудитории, активно воздействующий на реальную аудиторию и становящийся "для нее некоторым нормирующим кодом" (Лотман 1977: 55). Но перевод является в некотором смысле интертекстом — его аудитория предопределяется не ее образом в тексте перевода, а даже в большей мере в метатекстах литературной культуры. Поэтому, как нам кажется, перевод является в большей мере объектом негенетической, чем генетической социологии: наиболее существенным вопросом является функционирование перевода, его связь с культурной ситуацией и влияние на нее (Głowiński 1977: 92). Отсюда и телеологическая проблематика перевода: переводчик должен осознать цель перевода, его влияние на аудиторию, функции перевода (Horálek 1967: 119); в качестве же критерия метода перевода выдвигается во-

прос: для какой цели текст переведен (Reiß 1978: 34)⁶. В связи с таким подходом следует подчеркнуть, что связь между функционированием перевода и его онтологией нельзя абсолютизировать. В литературной культуре все же предварительное чтение и перечитывание превалируют над текстом перевода⁷. Перевод как признак или свойство художественного произведения еще только требует своего осмысления в переводческой деятельности.

Перевод как критика. Если указанные внетекстовые процессы в рамках литературной культуры эксплицированы (критика в широком смысле слова), то и в самом переводе, в тексте и деятельности, наблюдается связь с критикой. Эта имплицитная форма критики⁸ вытекает из некоторой схожести критической и переводческой деятельностей: с одной стороны, "критики являются переводчиками" (Bowie 1961: 51) в том смысле, что и критика и перевод находятся в функциях посредника с той только разницей, что критика более абстрактна и принципиально фрагментарна, т.е. в критике говорится о тексте, в переводе говорит сам текст (Will 1973: 109). С другой стороны, по сути своей критичен уже акт выбора метода перевода⁹, его доминанты, интегрирующей структуру перевода. Этот выбор превращает и критику в интегрирующий элемент перевода (Kapp 1974: 145, Poulsen 1980: 55). Поэтому экспликация метода эксплицирует и эту критику. На этом фоне уместно указание на одну онтологическую черту текста, выявляемую часто в переводе — способность отличаться от самого себя: "...a text difference is not its uniqueness, its special identity. It is the text's way of differing from itself. And this difference is perceived only in the act of rereading". (Johnson 1985: 120).

Поэтика перевода. Критика в тексте и критика вне текста соединяются в сфере поэтики перевода, где осмысляются общие принципы переводческой деятельности. Эти общие принципы вытекают из понимания процесса перевода, основного объекта переводоведения. Для нас наиболее существенными характеристиками процесса перевода являются его этапность и процессуальность. В модели процесса перевода следует, как нам кажется, выделить два этапа — анализ и синтез — как начало и конец процесса, его направленность на оригинал и на перевод или на его читателя (в идеальном случае двунаправленность). Кроме того, в процессе перевода единая структура художественного текста оказывается включенной в два типа процессов: план выражения перекодируется средствами другого языка и культуры в план выражения перевода, а план содержания транспонируется в план содержания перевода. Если перекодирование является преимущественно процессом лингвистическим и формальным, то транспонирование связано с пониманием содержатель-

ной структуры текста, поэтической модели, и является преимущественно процессом литературно-художественным. В идеальном случае они взаимосвязаны, и перед нами — двуединый процесс. Таким образом, в основе процесса перевода лежат два процесса, которые проходят два этапа. Идеальной актуализацией этой модели является адекватный перевод. Но чаще встречаются и для критика наиболее ценными являются разные принципиальные возможности реализации модели процесса перевода. Включим в модель еще возможности автономного перевода (изолированная передача одного из планов — например, прозаическое переложение стихов) и имманентного перевода (целостный текст перевода воссоздается лишь по одному из планов, т.е. особенности обоих планов перевода вытекают из одного плана оригинала — например, рифмованный перевод верлибра). В последнем случае один из планов по сути дела не вытекает из оригинала, а накладывается, является для оригинала "чужим", а для воспринимающего перевод — "своим" (см. Holmes 1988: 26—28). Теперь можем построить некоторую таксономию, вершиной которой является адекватный перевод. Конкретные типы (актуализации процесса) перевода делятся на перекодирующий и транспонирующий типы, те, в свою очередь, — на анализирующий и синтезирующий, а последние, в свою очередь, — на автономный и имманентный. В результате получаем восемь принципиальных актуализаций процесса перевода, соответствующих следующим типам перевода:

Адекватный перевод							
Перекодировка				Транспонирование			
Анализ		Синтез		Анализ		Синтез	
авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный
точный	макро- стили- стиче- ский	цитат- ный	микро- стили- стиче- ский	описы- тель- ный	тема- тиче- ский	воль- ный	экс- прес- сив- ный

Благодаря единой модели процесса перевода, все типы перевода легко сопоставимы и сравнимы. Перед нами "игровое пространство" (Albrecht 1963: 261) переводчика, в котором соприкасаются доминанты переводчиков, реальные свойства текстов и интересы их инокультурных потребителей. Понятно, что каждому типу перевода соответствует свой метод. Следовательно, можно уже постепенно переходить и "к сопоставлению различных

типов творческого процесса" (Мейлах 1966: 438) в переводческой деятельности. В пользу подобной модели говорят, с одной стороны, данные опроса переводчиков, на основе которых можно переводчиков по ощущению и осознанию доминанты психологически делить на группы, примерно соответствующие нашим типам методов перевода (Van Quekelberghe 1972: 51 — 54); с другой стороны, модель находится в соответствии с данными психологии чтения, с представлением о четырех модификациях модели чтения (чтение на уровне грамматического понимания, готовность читать содержание, неграмматический текст, отклонение от "ординарного чтения" и ассоциативное чтение) — (Dillon 1978: 139) или с представлением чтения в виде четырех взаимосвязанных процессов (визуальная, аудиторно-лингвистическая, интеллектуальная и мотивационная стороны чтения) — (Vernon 1976: 173). Также можно указывать на соответствие с данными психологии восприятия литературы (Беляева 1977: 372 — 387).

В переводоведческом аспекте важен тот факт, что модель не противоречит онтологии перевода, факту, что один оригинал может стать основой многих разных переводов, причем и нескольких адекватных. Для критики же важнее оценки характеристика метода перевода, его доминанты, через которую и определяется метод перевода как "выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении..." (Брюсов 1975: 106). Мы указали, что доминанта может вытекать из оригинала (как результат анализа) или накладываться переводчиком, а также читателем, структурирующим текст по модели, построенной на основе доминанты, вытекающей из ожидания текста (ср.: Nöth 1976: 43 — 44). Так как критик занимается реконструкцией конкретной актуализации процесса перевода, то в первую очередь он должен установить доминанту оригинала. В связи с этим возникают проблемы соотношения части и целого, плана содержания и плана выражения, инвариантности и вариантности, так как перевод стремиться быть целостным, "гипнотизировать" (Adams 1973: 181) читателя. Многокодовость художественного текста позволяет относительно легко воспринимать его целостным в разных аспектах. Критика или установит конкретный аспект, или должна будет в качестве представителя социолекта обосновать необходимый для данной культуры аспект (даже в случае искажения оригинала в целом). В плане стиля же наиболее трудным объектом анализа является тривиальность понимания элементов стиля и трудность их передачи в переводе как системы стиля (Штокмар 1960: 143). В аспекте же планов содержания и выражения следует сказать, что их отдельное понимание начинается с понимания их взаимозависимости. Если бывают непере-

водимые элементы как в плане содержания, так и выражения, то их соотношение всегда переводимо. Этим и оправдано представление перевода как семантической операции в последовательности следующих этапов: "а) перевод синтаксического уровня текста, б) перевод синтаксического и семантического уровней текста, в) перевод синтаксического, семантического и прагматического уровней текста" (Wills 1978: 26). В переводоведческих работах наблюдаются и попытки создания методик для анализа значений в связи с обоими планами (Longyear 1971: 28)¹⁰, для практики же из этого вытекает серьезная проблема в подготовке переводчиков (O'Connor 1979: 66)¹¹.

Перевод является неизбежно процессом сохранения, изменения и прибавления элементов. В плане инвариантности—вариантности в переводе необходимо установить (а критику выявить) пропорции между сохраненным—пропущенным—измененным—введенным. Тем самым наряду с доминантой следует установить и **наименее** важные элементы (Опульский 1973: 175), а также обосновать введение новых элементов¹². Эти пропорции подвижны, как указывает И. Левый, "трудность перевода возрастает от научного текста к дубляжу, поскольку увеличивается число инвариантных элементов" (Левый 1974: 33). Для каждого отдельного текста можно установить оптимальные пропорции. Вопрос, как это делать, соединяет критику с теорией, так как приводит к общим проблемам перевода. В основе критической деятельности должен лежать "общий стандарт перевода" (Newmark 1979: 101—102, Newmark 1988: 184—192), его поэтика.

В рамках каждой культуры выработаны некоторые общие принципы для перевода определенного типа текстов. Формирование этих общих принципов не противоречит творческому характеру перевода, а утверждение, что поэтика перевода является "экспериментальной поэтикой" (Meschonnic 1972: 50, Meschonnic 1994) обобщает две поэтики: общую поэтику перевода и индивидуальную поэтику переводчика. Необходимость в поэтике перевода ощущается давно, но в качестве систематической дисциплины она еще не создана. Фрагменты же этой поэтики сформулированы в разных трудах, с одной стороны, в виде конкретных правил (эквиритмия, эквиметрия или утверждения типа: "Если в вопросах ритма при переводе стихов возможны, а иногда и необходимы **приближенные** решения, то в вопросах **строфики** поэт-переводчик связан всецело" — (Лозинский 1974: 182), с другой стороны, в виде списков возможных путей (например: сокращенный перевод образа, расширенный перевод образа, изменение последовательности образа, замена образа его эквивалентом (Коптилов 1962: 35—40). Последний аспект более раз-

работан на уровне языковых операций в лингвистической теории перевода. Этот разбросанный материал огромен и требует обобщения. Формулирование перевода для лучшей подготовки переводчиков, чтобы "художническая интуиция" превратилась в "теоретическое осмысление" (Жовтис 1970: 387), и была бы некоторая опора в решении спорных вопросов типа: "Какой русский стихотворный размер положить в основу перевода, если известно, что любой выбор будет произвольным?" (Темкин 1961: 237).

Поэтика переводчика. Поэтика перевода является, конечно же, основой критики. В критических работах выражена одна часть поэтики в виде эксплицитно и имплицитно выраженных требований к переводу. Собственно же критика перевода начинается в сфере поэтики переводчика, на этапе, когда необходимо от нейтрального отделить индивидуальное, "различать ляпсусы от сознательных замен..." (Мкртчян 1970: 60). Для этого следует, в первую очередь, установить тип актуализации процесса перевода как метод перевода, и только в рамках этого метода осмысливается критическая оценка. Переводчик как творец имеет право выбирать метод перевода или соответствующее его методу подлинника для перевода. Следовательно, в основе критико-теоретического осмысления переводческой деятельности лежит понятие метода перевода¹³. На фоне метода перевода следует понимать и отклонения от оригинала, в случае хорошего переводчика они носят концептуальный характер (Илек, Ванечкова 1970: 149). Из этой концептуальности вытекает, в свою очередь, проблема стиля переводчика, проблема, "которая еще не осмыслена в теории перевода, но постановка ее не за горами" (Виноградов 1978: 54). В плане качества перевода можно полностью согласиться с утверждением, что "плохой переводчик плох не из-за собственного стиля, а из-за бесстильности..." (Новикова 1971: 53).

Можно, конечно, сформулировать предпосылки хорошего перевода (минимальное временное расстояние между возникновением подлинника и перевода, одинаковый уровень развития языков подлинника и перевода, соответствие между автором и переводчиком, слияние лингвистических знаний переводчика с его творческими способностями (Gipper 1966: 70), но конкретный критический анализ начинается только с сопоставления оригинала и перевода и с оценки обоснованности выбора метода, а в рамках метода — стиля перевода. Практически же критика перевода очень часто одноязычная, игнорирующая и метод перевода и язык автора. В случае же сопоставительного анализа слишком часто встречаем лишь языковые сопоставления, ведущие к неизбежному буквализму критики. Сопоставляться должны целостные художественные структуры: два текста и два творца. Сопо-

ставительный анализ ценен и для теории перевода, поэтому многие теоретики считают необходимым отделить сопоставительный анализ от оценочного (Комиссаров 1970: 47; Гак 1979: 12). Тут кроется разница теории и критики перевода: первый сопоставляет тексты в аспекте поэтики перевода, второй — поэтики переводчика, которая лишь опирается на поэтику перевода. Установление качества в первом случае означает оценку качества перевода разных уровней оригинала¹⁴, не соответствующей целям критики перевода, которая немыслима без анализа деятельности переводчика, учитывания его творческой свободы. В рамках поэтики перевода можно даже установить некоторые формальные критерии качества (сохранение 40–50% лексики оригинала — Рецкер 1963: 45 —, совпадение пропорций частей речи, Гаспаров 1975: 119–122, и т.п.), но осмысляются они и становятся оценкой лишь в рамках поэтики переводчика. Я. Рецкер и М. Гаспаров и указывают на предварительность этих критериев.

Критика перевода. Учитывая характер изучения критики перевода в доступных для нас исследованиях, кажется наиболее целесообразным остановиться на проблемах, из понимания которых и вытекают особенности как теории критики, так и самой критики. На основе этих фоновых факторов можно предварительно лишь выделить основные типы критики перевода. Критика понимается нами широко, в нее входят и проблемы истории и теории, функционально связанные с критической деятельностью. Критика как форма предварительного чтения, чтения и перечитывания перевода включает перевод в литературную культуру, дает необходимую информацию для решений, определяет форму существования оригинала в переводе, осмысляет творчество переводчика и оценивает его работу. Из указанной полифункциональности вытекает и необходимость рассмотрения в рамках критики перевода нескольких ее типов (Есо 1977: 142, Bagin 1981).

1. Историко-литературная критика. Определение места автора в национальной или мировой литературе, места переведенного произведения в творчестве автора. Их историко-литературное значение. Обоснованность выбора автора и текста.

2. Информационная критика. Форма литературной рекламы.

3. Адаптирующая критика. Связь перевода с принимающей литературой, возможные проекции, ценность для культуры перевода, т.е. перевод как возможный текст своей культуры.

4. Специфицирующая критика. Новизна, экзотичность, своеобразность перевода для данной культуры. Степень чуждости оригинала для принимающей литературы.

5. **Рецептивная критика.** Рецепттивное руководство читателю, комментирование, выделение доминанты.

6. **Теоретическая критика.** Текст перевода и поэтика перевода. Сопоставление оригинала и перевода как проблема переводимости языка, стиля, жанра, культуры, эпохи и т.д.

7. **Критика метода перевода.** Определение метода, сопоставление доминанты оригинала и перевода, обоснованность метода и стиля перевода. Онтологическая характеристика перевода (что перед читателем). Качество в рамках метода.

8. **Качественная критика.** В идеальном случае входит в критику метода перевода. Выделяется отдельно в связи с существованием имманентной языковой критики, особенно одноязычной, когда выдвигаются лишь литературные свойства перевода (хороший язык и т.д.).

9. **Персональная критика.** Изучение творчества переводчика монографически (методы, эволюция и т.д.). Пока редкая форма критики.

Наличие указанных типов критики вытекает из анализа предпосылочных проблем критики перевода, проделанного выше. В основе разных типов критики лежат общие принципы критики перевода как одновременно теоретической и прикладной дисциплины. Главные особенности этой дисциплины можно представить в виде следующей схемы:

I. Перевод как критика

1. перевод как один из метатекстов
2. выбор текста для перевода
3. перевод как прочтение (версия) текста

II. Критика перевода

A. Цели:

1. включение перевода в культуру (предварительное и дополнительное чтение)
2. облегчение чтения
3. выявление форм существования перевода
4. осмысление творчества переводчика

Б. Функции:

1. историко-культурная функция
 - культуризация
 - историзация
 - персонализация
 - информация
 - реклама

2. аналитическая функция

- онтологические признаки подлинника и перевода
- выявление метода перевода (сопоставление подлинника и перевода)
- соотношение поэтики перевода и поэтики переводчика.

3. оценочная функция

- культурная компетентность переводчика
- языковая компетентность переводчика
- компетентность восприятия доминанты (выбора метода перевода)
- оценка реализации метода (выбор выразительных средств)

В. Метаязык

- единообразие и понятность
- нейтральность (безоценочность)
- соответствие между метаязыком и методом или типом критики.

Примечания

1. "Вопрос о критериях оценки перевода является одним из основных как для теории, так и для практики" (Левин 1967: 3).
2. Ср. также понятие "переменности осмысления" перевода: Федоров 1929: 248.
3. Ср. понятия филогенетического перечитывания (различными поколениями) и онтогенетического перечитывания (в различном возрасте): Левидов 1977: 308—309. Некоторые исследователи и считают подлинным первым чтением вторичное чтение (Асмус 1968: 66, Thomas 1969: 52).
4. О метатекстах литературной культуры см.: Popovič 1975: 38—45.
5. См. в связи с этим о различении психосемантики произведения и социосемантики литературы: Balcerzan 1976: 59.
6. Ср. также: "В историческом представлении стихотворение является частью читательского опыта; его значение неизбежно является тем, что оно значит для читателя. Но читатель не властен над этим значением" (Robertson 1967: 612—613).
7. Ср. желание Брюсова создать вневременной перевод, так как "переводить для "современного читателя" — значит работу, годную лишь на короткое время" (Брюсов 1971: 126). Ср. и мысль о том, что осмысление и применение библейских текстов в настоящее время — проблема проповеди, а не перевода (Kassühlke 1976: 281).
8. Ср.: "Критика в переводе имплицитна, ее средством является язык, ее терминологией — стиль перевода" (Bruns 1977: 25).

9. Ср: "Но установление контекста и есть в сущности комментарий" (Винокур 1927: 40); "Категория контекста в интерпретирующих работах находится всегда в корреляции с категорией уровня анализа" (Sławiński 1976: 117).
10. Ср. и о необходимости различать в стилистике изучение разных эффектов, достигаемых одним средством, и одного эффекта, достигаемого различными средствами (Ullmann 1973: 85).
11. Ср. и мысль о том, что "деятельность переводчика развивается между творческими и нетворческими языковыми поведением" (Бальцеган 1979: 131).
12. Ср.: "Литератор, желающий донести до английского читателя русские поэтические произведения, не может сделать это иначе, как путем введения новых элементов, которых нет в оригинале" (Маулер 1976: 21).
13. Ср.: "Брюсовская теория, его "метод перевода" должны быть развиты — именно этот принцип и следует положить в основу эстетики поэтического перевода" (Эткинд 1963: 42).
14. Ср.: "Оценка качества перевода должна, стало быть, состоять из четырех основных операций: 1) оценки качества перевода слов и словосочетаний; 2) оценки качества перевода предложений и, таким образом, текста в целом; 3) оценки качества передачи элементов экспрессии и стилистических особенностей оригинала; 4) оценки "звучания" и силы воздействия всего переведенного текста в сравнении с оригиналом" (Крупнов 1976: 60).

3. История перевода

Необходимость создания истории художественного перевода с каждым годом ощущается все сильнее. Многие периоды развития литературы с этой точки зрения или вообще не изучены, или изучены лишь фрагментарно. Но еще острее стоит вопрос о построении истории перевода. Является ли она историей переводческих произведений (что когда переведено), или она должна выявить уровень качества переводов в разные периоды, или она должна стать историей методов перевода, или это история переводческой мысли и т.д.

Уже сама возможность постановки такого множества вопросов показывает, что в рамках науки о переводе на данном этапе (этапе ее самоопределения) создание истории перевода играет огромную роль. Переводоведение развивается непропорционально, отношения между историей—критикой—теорией перевода нарушены. Первым признаком этого является отсутствие текущей критики перевода, т.е. отсутствие осмысления перевода в литературном процессе. В результате нивелируется восприятие переводной литературы, не ощущается специфика переводного

текста. Исследователям остается лишь констатировать искаженное восприятие переводов не только читателями, но и критиками, людьми, которые должны давать читателям руководства для восприятия (см. напр.: Левый 1974: 66; Raffel 1971: 103).

Недостатки читательского восприятия переводов вытекают отчасти из недостатков критики перевода и критики из недостатков теории, а в итоге по сей день еще для всех видов перевода актуальна мысль, высказанная много лет назад: искусство перевода "находится в той стадии развития, когда художественная практика обогнала теоретическое осмысление." (Эткинд 1968: 6). Ю. Левин, говоря о снижении уровня переводческой культуры в последней трети XIX века, связывает с этим ослабление внимания критики к переводам (Левин 1963: 50). Нам кажется, что тут следовало бы говорить и об обратном процессе: уровень качества переводов снижается от отсутствия внимания критики и читателей к качеству переводов. Вообще внимание критики к качеству переводов зависит от двух факторов. Во-первых, в указанный Ю. Левиным период необходимо историю перевода рассматривать на фоне истории литературы. Это время, когда на арену выходят русские парнасцы, Короленко, Гаршин, Чехов, Горький, потом и символисты. Новая романтическая струя и связанные с нею проблемы обновления реализма оставили свой след и на культуре перевода. Переводы в такие переломные времена неотделимы от оригинальной литературы, решают ее вопросы, служат ее обновлению, — и теряют многие из своих специфических черт.

Во-вторых, переводная литература становится литературой вообще, теряет свою специфику и тогда, когда отсутствуют научные основы и традиции анализа этой литературы. Переводоведение развивается очень быстро, но до сих пор нет единства даже в самых принципиальных вопросах. В работах по художественному переводу все еще ощущается инерция старой полемики между "лингвистами" и "литераторами", в нашем распоряжении мало работ, касающихся общих вопросов художественного перевода, его методологии. Пока еще не выработаны общие основы анализа переводов, критику не на что опираться. В итоге критики или нет вообще, или же переводоведческий анализ заменяется литературоведческим, лингвистическим и т.д.

Поэтому, когда мы будем говорить о принципах построения истории перевода, мы вынуждены будем затрагивать и некоторые более общие вопросы, так как исторические проблемы перевода тесно связаны с проблемами критики и теории перевода. Более того, на данном этапе развития переводоведения создание истории перевода является проблемой не только теоретической, но и методологической. Следовательно, надо говорить не только

о полноте истории перевода, об ее адекватности действительности, но и о методах ее исследования, путях достижения полноты исторического описания. Об этом методологическом значении создания истории перевода писали многие исследователи. Во-первых, без истории перевода нельзя говорить о серьезной научной теории перевода (Эткинд 1968: 6; Grosbart 1973: 85); во-вторых, "изучение истории перевода только тогда будет полноценным и отвечающим своему назначению, когда оно будет тесно связываться с проблемами теории перевода" (Шарипов 1967: 98); в-третьих, связь теории—критики—истории необходима для осмысления места перевода в национальных литературах и мировой литературе (Лейтес 1967: 332; Koli 1986: 121—129); в-четвертых, создание истории перевода необходимо и для воспитания компетентных критиков и читателей перевода, для совершенствования филологического образования (Россельс 1975: 55, Chavy 1984: 118—119). Кроме того, история перевода интерпретируется не только в переводоведческом аспекте, она играет большую роль и для социологии и истории литературы, вопросы перевода занимают существенное место в изучении литературных связей и т.д.¹ С другой же стороны, можно и на историю перевода посмотреть широко и включить ее в контекст истории культуры (Frank 1992).

Хотя работ по разным аспектам истории перевода накопилось очень много, объединять их трудно, так как многие методологические проблемы еще не решены. Нет еще того синтеза, о котором мечтал Д. Радо: "1) compilation of bibliographies, 2) edition of historical chrestomaties, 3) compilation of the history of translation on a national level, 4) studies in comparative history of translation, 5) the World History of Translation" (Radó 1985: 305). Существуют разные библиографии, издаются хрестоматии, есть работы по национальным историям перевода, но пока еще очень мало пишут о сравнительной истории перевода и о мировой истории перевода. Работы последнего типа исходят обычно из языкового региона или из доминантного языка (напр. Renér 1989).

Исторический анализ переводческой культуры в науке проводится, в основном, в двух аспектах. Во-первых, большое количество исследований посвящено переводам конкретных авторов и произведений, но редко этот анализ можно назвать переводоведческим, чаще всего перевод рассматривается в рамках литературных связей. Во-вторых, рассматриваются самые общие вопросы истории перевода, где излагается история переводческих традиций, выделяются крупные многовековые ее периоды (Федоров 1983; Левин 1963: 5—63; Гачечиладзе 1970; Копанев 1972; Kloepper 1967, Renér 1989). Среди подобных обобщающих работ

изредка встречаются и такие, в которых, хотя и имплицитно, ощущается многоаспектовость истории перевода, историзм в рассмотрении вопросов теории и критики (см. напр.: Wuthenow 1969; Эткинд 1973; Левин 1985). Особый тип изданий составляют собрания мыслей переводчиков и писателей о переводе и переводческой деятельности (Русские писатели... 1960; Balcerzan 1977; Horguelin 1981, Lefevere 1977), но и общие труды по истории критики и теории (напр.: Steiner 1975, Kelly 1979, Korpel 1993, Frank 1992).

Многоаспектовость истории перевода связана с тем, что, являясь самостоятельной дисциплиной, история перевода все же неотделима от истории и социологии литературы, литературной компаративистики и т.д. Эту взаимосвязанность следует при построении истории перевода учитывать. Целью настоящей главы и является изложение общих принципов построения истории перевода с учетом и ее самостоятельности, и взаимосвязей с другими дисциплинами. Так как в работе излагаются самые общие принципы построения истории перевода, нам в некоторых местах работы придется суммировать уже сделанное до нас. Также придется (хотя и схематично) повторить некоторые известные истины, но без этого невозможно дать целостную схему построения истории перевода.

История перевода, как и история литературы, складывается из двух основных явлений — переводческих текстов и мыслей о переводческой деятельности и о переводе как виде литературы (Конрад 1972: 418—419). Но эти мысли о переводе далеко не всегда сформулированы, чаще всего они выражены имплицитно, эксплицировать же можно их только путем реконструкции метода перевода. Эта экспликация является уже во многом теоретической проблемой, именно тут тесно переплетаются история и теория перевода, переводный текст в процессе перевода становится объектом переводоведения². Поэтому в качестве особой проблемы следует выделить в рамках истории перевода его теоретический аспект. Этот аспект не связан с категорией времени, но без его разработки нельзя говорить о создании научной истории перевода. К сожалению, до решения основных теоретических проблем еще далеко, и мы можем лишь наметить теоретическую проблематику истории перевода.

Кроме вневременного (ахронического, панхронического) теоретического аспекта в рамках истории перевода выделяются аспекты, связанные с категорией времени (ср.: Вардуль 1977: 65, 70—71; Степанов 1975: 119—122, Успенский 1988: 73): рецептивный аспект включает изучение непосредственного временного контекста перевода, его синхронии; собственно-историческими, соответствующими диахроническому изучению, являются эволю-

ционный и историко-культурный аспекты истории перевода, где переводческая деятельность рассматривается в ее динамике и на фоне историко-культурного развития.

Эти четыре аспекта тесно взаимосвязаны. Теоретический аспект, охватывая проблемы поэтики перевода и метаязыка, позволяет включить в историю личность переводчика, а также описать процесс перевода на едином метаязыке. Это единство метаязыка необходимо для связывания всех аспектов, превращения их в целостную историю перевода. Эта целостная история состоит, следовательно, из четырех основных компонентов: 1) переводчик и метод перевода (теоретический аспект); 2) переводческая деятельность, функции перевода и мысли о переводе (рецептивный аспект); 3) онтология перевода, традиция и процесс перевода (эволюционный аспект); 4) перевод и историко-культурный процесс (историко-культурный аспект). Остановимся на них отдельно.

Теоретический аспект (ахрония)

Теоретические проблемы истории перевода можно рассмотреть с точки зрения метаязыка и с точки зрения поэтики перевода.

Метаязык. В переводоведении для описания конкретных типов перевода сосуществует множество терминов, имеющих к тому же оценочный характер. Так, хороший перевод называют адекватным, (функционально или динамически) эквивалентным, полноценным, точным, реалистическим и т.д. Однако главной целью истории перевода является не оценка качества переводов, а ответ на вопрос, как переводили (Drzewicka 1969: 146—147). Только так история будет иметь ценность и для теории. Поэтому одна из насущных задач переводоведения — заменить оценочность описательностью и дать определения разным типам перевода не в рамках градации от плохого к хорошему, а типологии перевода. Следует согласиться с В. Шором, когда он говорит о необходимости типологического подхода к истории перевода (Шор 1973: 292), но категорически следует отвергнуть выдвинутые им в качестве основных категорий этой типологии понятия "вольничание" и "буквализм", как открыто оценочные (Шор 1973: 291). Считаем нецелесообразным переносить в область истории перевода и историко-литературные категории и говорить о романтическом, реалистическом и т.п. переводах, хотя у такого подхода есть сторонники (Гачечиладзе 1972: 103 и сл.).

Оценочный характер терминов заставляет исследователей как-то дифференцировать их содержание. Так, С. Слуцкая говорит об "ученом" и "дилетантском" буквализме. И в этих уточнениях есть оценочность, но вместе с тем исследователь подчеркивает и функцию этих подвидов буквализма: "ученый буквализм" является частью комментария, т.е. преследует конкретную специальную цель, а "дилетантский буквализм" является переводом, формой постижения всех особенностей подлинника (Слуцкая 1967: 208–209). Когда М. Л. Гаспаров, говоря о буквализме В. Брюсова, рассматривал это явление именно с функциональной точки зрения ("буквализм — не бранное слово, а научное понятие" (Гаспаров 1971: 112), то его критики по старой инерции исходили только из негативного содержания этого термина (см. сб.: Мастерство перевода. Сб. 9. М., 1973). Именно оценка, содержащаяся в метаязыке, не позволяет давать более гибкого и полного описания разных видов перевода. Вряд ли можно на материале истории перевода сказать, что "переводческий буквализм — явление кризисное" (Левин 1963: 30). Этим мы оставляем за пределами истории переводчика, его творческую личность.

Такое положение является, прежде всего, результатом недостатков теории перевода. Не может быть своего метаязыка у истории перевода, когда его нет у теории и критики перевода. Создание этого метаязыка является актуальнейшей проблемой переводоведения. Не пытаясь решить в данной статье эту сложную проблему, мы хотели бы указать на некоторые моменты в создании метаязыка переводоведения. Метаязык переводоведения — это язык описания процесса перевода как основного объекта переводоведения. Следовательно, необходимо построить модель процесса перевода. Именно модель, а не модели, как полагают некоторые исследователи³. Уже в классической работе И. И. Ревзина и В. Ю. Розенцвейга говорится о том, что "типы реализации процесса перевода <...> едины для всех видов текстов" (Ревзин, Розенцвейг 1964: 173).

Можно сформулировать и первые требования к такой теоретической модели процесса перевода. Во-первых, такая модель может быть только теоретической, а не нормативной. Во-вторых, модель перевода должна учитывать онтологическую специфику перевода, его серийность, т.е. модель удовлетворяет только тогда, когда позволяет описать все принципиальные возможности перевода одного конкретного текста. В-третьих, модель должна исходить из общей теории текста и быть применимой для описания перевода любых видов текстов, любых жанров и т.д., т.е. модель должна обладать достаточной степенью обобщенности.

Для этого следует выделить в качестве характеристик модели процесса перевода понятие процессуальности и этапности. На то, что процесс перевода состоит из двух взаимосвязанных процессов, указал уже Р. Якобсон (Jakobson 1971: 262). По сути дела можно именно так понимать и Э. Бальцежана, когда он пишет, что "перевод является изменением плана выражения при одновременном сохранении плана содержания" (Balcerzan 1971: 240), хотя с методологической точки зрения нельзя эту формулировку считать корректной (учитывая взаимосвязанность обоих планов). Но несмотря на эту взаимосвязанность, остается фактом, что при описании процесса перевода следует операционально различать проблемы перевода плана содержания и проблемы перевода плана выражения⁴. В таком случае можно сказать, что в процессе перевода происходит транспонирование плана содержания подлинника и перекодирование плана выражения соответственно в план содержания и план выражения перевода при одновременном сохранении взаимосвязей между ними. Если перекодировка является преимущественно процессом лингвистическим, то транспонирование связано с художественной моделью произведения и является преимущественно процессом литературно-художественным. В процессе перевода следует еще выделить два этапа, хотя реально их может быть и больше. В теоретической модели процесса перевода выделение этих этапов (анализа и синтеза) связано с тем, что нет процесса перевода как такового, есть процесс, протекающий между двумя текстами как отношение между подлинником и переводом. Поэтому следует говорить об этапе анализа, направленного на подлинник, как этапе понимания, постижения подлинника, и этапе синтеза, направленного на перевод (и читателя перевода), как этапе воссоздания подлинника средствами другого языка и культуры. Следовательно, этапы — это не просто хронологический порядок работы переводчика, а его ориентация, позволяющая нам выявить цель перевода, его доминанту.

В результате соединения процессуальности и этапности мы можем построить уже модель перевода на основе отношения переводчика к подлиннику (к плану выражения и содержания), к читателю перевода и т.д., другими словами — на основе доминанты перевода. Мы получим целый ряд возможных реализаций этой модели, и следующим шагом будет уже создание терминологии и точное определение типов перевода. Главное, в таком описании нет оценочности, оценку можно дать только внутри каждого конкретного типа, конкретной реализации процесса перевода. Идеальная (модельная) реализация процесса перевода сохраняет пропорциональность между всеми элементами этой модели (транспонирование—перекодирование, анализ—синтез). По

доминанте можно выделить по крайней мере восемь типов реализаций процесса перевода: 1) транспонирование, 2) перекодирование, 3) анализ, 4) синтез, 5) анализ—транспонирование, 6) анализ—перекодирование, 7) синтез—транспонирование, 8) синтез—перекодирование (более подробное изложение этой модели не входит в задачи данной главы).

На основе этой общей виртуальной модели процесса перевода мы можем определить основные методы перевода, так как конкретная реализация процесса перевода есть всегда результат применения определенного метода перевода. Именно в этом направлении движется А. Джевица, которая на конкретном историческом материале выделяет текстовый и реконструирующий типы перевода, подчеркивая, что методологически очень выгодно рассматривать историю перевода как реализацию—нереализацию этих двух тенденций (Drzewicka 1971: 32—33). При этом А. Джевица подчеркивает, что "граница между текстовым переводом и переводом реконструирующим проходит далеко не всегда по той линии, что хороший перевод и плохой перевод" (Drzewicka 1971: 151).

Именно обобщенная модель дает возможность соединить диахронию и синхронию перевода, позволяя на достаточно высоком уровне обобщения характеризовать разные типы переводов (методы перевода) по единому списку дифференциальных признаков. Такая общая характеристика является удобной основой для дальнейших выводов, и только после анализа можно говорить и о качестве переводов, хотя оно имеет большее значение для синхронического анализа. В связи с диахроническим анализом следует помнить, что культурная ценность переводов далеко не всегда связана с их качеством (ср.: Эткинд 1968: 15). Выработка нейтральной терминологии как терминосистемы, где каждый отдельный термин понимается на фоне других и сравним с ними, необходимо еще и по причине существования разнообразных метаязыков в рамках исторических эпох. То есть, история перевода предполагает существование двух метаязыков. Историк перевода занимается переводами как объектом исследования и отражением переводческой деятельности в историческом метаязыке, что тоже нуждается не только в понимании, но и в описании. Соединяются эти два явления уже в описании-анализе историка перевода, имеющего свой собственный метаязык. Так что данные о переводах включаются в историю перевода при помощи двух метаязыков — исторического и современного (ср. Frank 1992: 382—383).

Поэтика. Так как о типе перевода мы можем судить только на основе метода перевода, то именно поэтика переводчика (особенности его метода перевода) играет важную роль в истории (и

критике). Конечно, в качестве фона необходимо учитывать и поэтику перевода, т.е. общие закономерности перевода определенного типа текстов, установленные в рамках данной культуры и эпохи. Это поэтика, изложенная эксплицитно в разных текстах: литературных программах, рецензиях и разных критических работах, предисловиях к произведениям, письмах и т.д. (Wróblewska 1973: 217—218). В таком случае мы имеем дело с закрепленной культурной нормой перевода, нормативной сформулированной поэтикой. Следовательно, культурную норму перевода мы можем в какой-то мере воссоздать на основе материалов, вышедших в один период с переводом, и дополнить материалами, опубликованными позже (мемуары, письма и т.д.), т.е. это не данность, а реконструкция.

Наряду с нормативной сформулированной поэтикой перевода следует говорить о сформулированной или эксплицитной поэтике переводчика. Обычно она связана с переводом отдельного текста, но может быть сформулирована как устойчивый метод, применяемый данным переводчиком для перевода любых текстов. Эксплицитная поэтика переводчика может быть противопоставлена нормативной сформулированной поэтике (перевода) данной эпохи⁵, но чаще всего можно говорить о тесной связи между ними. Так Ф. Туглас, переводя на эстонский язык часть "Александрийских песен" М. Кузмина, действовал как литератор своей эпохи. Сохранив синтаксический параллелизм и звуковые повторы, он превратил строфы в абзацы, нарушил графику — главный признак свободного стиха. Свободный стих для Тугласа — "явление в истории развития прозы <...> Ведь прозе все равно, пишут ее вдоль или поперек. Но различителем литературных форм не может быть только фантазия наборщика" (Mihkelson 1909: 244, 245; см.: Тороп 1975; Тогор 1986).

Главные трудности анализа связаны с имплицитной поэтикой переводчика, ибо ее следует реконструировать как конкретную актуализацию отношения между оригиналом и переводом. Другими словами, выявление имплицитной поэтики переводчика связано с реконструкцией метода перевода. Это входит в задачи и истории, и критики перевода. Выявляя имплицитную поэтику переводчика, мы превращаем ее в нормативную сформулированную поэтику переводчика (Wróblewska 1973: 216) и можем для получения полной картины сопоставить ее с эксплицитной поэтикой переводчика и с нормативной сформулированной поэтикой перевода. В самой общей форме можно это выявление имплицитной поэтики переводчика рассматривать как установление соотношения между переданным—пропущенным—измененным—добавленным⁶. Для истории перевода очень важно сопоставить

сформулированную и имплицитную поэтику, причем на большом эмпирическом материале, так как выбор имманентной поэтики все же в большой степени произволен (Wróblewska 1973: 220). Более того, в рамках имплицитной поэтики переводчика в историческом аспекте следует рассматривать два ее подвида: константную имплицитную поэтику переводчика и вариативную поэтику, т.е. переводчик может пользоваться только одним методом перевода, но может и эволюционировать, изменить метод. При создании монографических исследований искусства переводчика эту особенность необходимо выявить, причем вариативность поэтики следует рассматривать как во временном аспекте (эволюция переводчика), так и в зависимости от специфики подлинника, типа текста.

Так как метод перевода отражает конкретное отношение между подлинником и переводом, то следует еще остановиться на проблеме подлинника. Одна из трудностей истории перевода состоит в отсутствии данных о подлиннике. В связи с этим следует в первую очередь говорить о прямом переводе и переводе из вторых рук. В рамках перевода из вторых рук представляет интерес еще компилятивный перевод т.е. комбинация существующих переводческих версий (Левый 1974: 222). В теоретическом плане предпочитается прямой перевод, но исторический материал показывает, что и к этим типам перевода не приемлема априорная оценка (Radó 1975: 58, Stackelberg 1984).

С указанными выше вопросами тесно связана проблема отношения переводчика к автору, субъективная интенция переводчика, которую необходимо учитывать при интерпретации метода перевода. В качестве таких телеологических факторов процесса перевода выступают, в основном, три: автоперевод, полемический перевод и скрытый перевод (см.: Balcerzan 1971: 246–247, Rorović 1975a: 52–58). Автоперевод может существенно отличаться от подлинника. Это часто пересочинение, связанное с инокультурной средой (Финкель 1962: 105). Е. Баратынский, например, перевел свои стихи на французский язык прозой, ввел целый ряд изменений, связанных с особенностями восприятия (переводной) поэзии у французского читателя (Фризман 1970: 210–216). В качестве реакции против неудачных переводов своих сочинений, автоперевод может быть и полемическим.

Полемический перевод отражает сомнения переводчика в ценности специфических черт оригинала и является "исправлением" подлинника в соответствии со вкусом переводчика, его литературной школой и т.п. (например, Ю. Пшибось как переводчик В. Маяковского на польский язык (Balcerzan 1971: 246, 277–278). Кроме того, о полемичности перевода можно говорить

и по отношению к переводческой традиции (в случае существования более ранних переводов данного текста).

Скрытый перевод имеет знаковый характер. Читатель ничего не узнает об авторе в тексте, но все же предполагается, что определенный круг читателей увидит связь переводного текста с подлинником и поймет мотивацию перевода (усвоение традиции, полемика и т.п.) (Balcerzan 1971: 247). Понятия полемического, скрытого и автоперевода взаимосвязаны и могут реализоваться одновременно в одном и том же тексте перевода.

Рецептивный аспект (синхрония)

Рецептивный аспект истории перевода охватывает проблемы культурного статуса перевода, их восприятия, культурной политики общества, т.е. проблемы праксеологии перевода (см. подробнее: Роровић 1975: 239—252; Pallova 1976: 166—169). В качестве необходимого фона для исследования рецептивного аспекта истории перевода следует указать на особенности текстотворной деятельности, на взаимосвязи между разными текстами. Переводы сопоставляются с текстами, на которые ориентированы литераторы данной страны и эпохи. Это значит, что перевод как метатекст сопоставляется с другими метатекстами, начиная с цитат и реминисценций и кончая пародиями. Значение такого фона связано с тем, что метатексты как тексты, актуализированные в определенное время и в определенных условиях, очень много говорят об особенностях конкретного автора, литературной традиции и литературной культуры в целом.

Культурная ценность перевода всегда связана с его способностью участвовать в решении проблем переводящей литературы. Одной из основных функций перевода и является освоение художественного опыта, новой тематики, способов выражения и т.д. Из этого вытекает некоторый прагматизм переводческой деятельности, что часто ведет к полной изоляции данного произведения от его литературного окружения. А в связи с этим требует решения вопрос, "как избежать этой искусственной изоляции восприятия" (Алексеев 1973: 25). Именно в целях исследования степени этой изоляции следует отдельно говорить о комментариях переводчика или специалиста по данной литературе к переводам, также о разных рецептивных руководствах, начиная с регулярной критики переводов, отзывов об авторе и литературе оригинала и кончая уроками литературы в школе и лекциями в университете. От этих текстов и зависит, как будет функцио-

нирывать перевод в данной культуре, особенно тогда, когда переведено произведение современного автора.

В таком случае, если выбор произведения для перевода продиктован лишь личным вкусом переводчика, перевод может остаться вовсе незамеченным. Если же перевод появляется как литературный памятник, его восприятие во многом будет зависеть от дополнительных рецептивных руководств. Если таких текстов не будет, перевод выполнит лишь узкие дидактические функции как хрестоматийное произведение (например, переводы русских былин на эстонский язык). С большим оживлением встречается обычно перевод литературного памятника, имеющего в данной культуре статус шедевра мировой литературы. В таких случаях часто перевод — это престижное мероприятие (особенно для малых культур). Он вызывает множество откликов, теоретические обсуждения и т.д. (например, переводы античных эпосов и обсуждения проблем эстонского гекзаметра). Не всегда можно определить восприятие и функции переводов в зависимости от причин их появления (личное пристрастие, литературный памятник, шедевр мировой литературы)⁷. Каждый из них "может неожиданно вступить в живое и плодотворное взаимодействие с текущей литературой, если он отвечает живым потребностям современного вкуса" (Эткинд 1968: 16).

Рецептивный аспект истории перевода охватывает, таким образом, сферу контакта перевода с литературной культурой, выделяя в ней четыре круга проблем: литературная ориентация, статистико-социологические проблемы, рецептивные и критические материалы, переводческая деятельность.

Литературная ориентация является внетекстовым фоном переводческой деятельности⁸. В разные периоды развития литературы можно говорить об ориентации на определенную историко-культурную эпоху или конкретную зарубежную литературу. В связи с этим важно установить распространенность иностранного языка в данной культуре, его авторитетность. Это показывает, во-первых, в какой мере известны и читаются подлинники. Во-вторых, в случае распространенности и авторитетности одного иностранного языка (например, французского языка в России в первую четверть XIX в.) можно будет говорить о языке посреднике. Так особенности восприятия Пушкиным творчества Шекспира, проблемы его шекспиризма связаны и с тем, что он знал Шекспира по французским прозаическим переводам (Левин 1974). В подобных случаях приходится кроме языка, вернее литературы посредника, констатировать и наличие большого числа переводов из вторых рук.

Самый общий подход к литературной ориентации и начинается с описания состава зарубежной литературы (как оригиналь-

ной, так и переводной) для определенной культуры в определенный период. Из каких авторов и каких произведений состоит зарубежная литература — это уже создает предпосылки для восприятия и нередко приходится говорить не столько о различиях подлинника и перевода, сколько об искажении целой литературы или творчества автора⁹. Ведь именно в отборе реализуется культурная политика. Что именно связывается с именем конкретного автора, обуславливается кроме отбора и характером изменений в тексте перевода. Вне- и внутритекстовый анализ должны дополнять друг друга.

На основе внетекстовых данных относительно легко установить место переведенного автора в его литературе, место переведенного произведения в его творчестве. Труднее сказать, кто перед нами в переводе — поэт эпохи, национальной культуры, литературной группировки или направления, поэт как творческая индивидуальность, поэт вообще или вовсе переводчик. В зависимости от отношения к автору изменяется и восприятие перевода. В истории поэзии уже на основе анализа лексики можно сказать, что словарь направления не совпадает со словарем каждого его представителя, более того, словарь поэта может существенно изменяться в ходе его эволюции¹⁰. Это говорит о том, что слово имеет в поэзии значение прежде всего в рамках текста, стихового ряда и свободное обращение с ним сильно его нейтрализует и даже искажает. Это касается и грамматических категорий. И если перевод выполняется только на основе общепозитической лексики другого литературного языка, то от своеобразия автора ничего не останется¹¹. В истории перевода можно подобрать огромное количество примеров, когда слово автора заменяется словом языка и в качестве такового переводится на другой язык.

Статистико-социологические проблемы истории перевода связаны, в первую очередь, с изданием перевода. Статистика помогает установить соотношение переводной и оригинальной литературы, количество переводов в литературном потоке. Кроме того, существенно установить тиражи, повторные издания переводов, параллельность переводов одного произведения и т.д. Для получения объективной картины переводческой культуры это необходимо.

Небезразлично и место выхода перевода. Рядом с тиражом важно указать, вышел ли перевод отдельной книгой (оформление книги, наличие предисловия, послесловия, комментариев) или в составе сборника (переводного или смешанного). В случае выхода перевода на страницах периодики следует различать газеты и журналы, центральную и периферийную, многотиражную и малотиражную, авторитетную и неавторитетную, идеологическую и неидеологическую периодику. Кроме того, перевод

может выходить и вместе с оригинальным творчеством переводчика. Текстовое окружение переводов во многом определяет и их восприятие. В плане синхронии некоторые переводы даже не ощущаются большинством читателей как переводы, что все же не мешает им быть по качеству не хуже собственно переводов¹².

Рецептивные и критические материалы. К ним относятся все материалы по зарубежной литературе и культуре (учебники истории, истории литературы, обзоры, статьи и т.д.), также работы по литературным связям, критика, т.е. все тексты литературной культуры, позволяющие выявить место перевода в литературной культуре, культурную норму перевода, и реконструировать образ усредненного читателя. Наличие и характер этих материалов показывает, в какой мере перевод вошел в читательскую память и насколько перевод является актуальным для культуры в целом. В этом смысле важно фиксировать и случаи интерсемиотического перевода (экранизации, инсценировки).

В истории перевода наблюдается два явления: отсутствие данных об авторе и подлиннике (перевод как факт оригинального творчества) и отсутствие данных о переводчике. В связи с повышением активности переводческой деятельности, появлением профессиональных переводчиков, можно в рамках рецептивного аспекта истории перевода уже предварительно охарактеризовать их работу. Во-первых, следует переводчиков рассматривать по степени профессиональности (постоянные переводчики) — непрофессиональности (случайные). Среди профессиональных или постоянных переводчиков выделяются "всепереводчики", переводчики только с одного языка, переводчики только одной литературы или литературной эпохи и переводчики одного автора. Эти данные дают предварительную информацию о качестве переводов и о статусе переводчиков в данной культуре.

Рецептивный аспект является ценным для истории перевода лишь в случае полноты описания фактов. Рецептивный аспект истории перевода представляет интерес и для истории литературы, так как связан с изучением литературного процесса и литературной культуры вообще: общественный вкус и культурная политика, недостаток в истории (перенятие литературного опыта, пересадка новых явлений), освоение прошлого (культурный уровень общества) и т.д. Изучение рецептивного аспекта истории перевода является, следовательно, изучением функциональной стороны истории перевода, функций переводной литературы в определенное время в определенных культурах¹³.

Эволюционный аспект (диахрония)

Проблемы диахронии мы рассматриваем в двух аспектах: в аспекте эволюции и в историко-культурном аспекте. Такое разделение связано с необходимостью различать два вида времени: эволюционный аспект охватывает проблемы, связанные с историческим временем, историко-культурный аспект — проблемы культурного времени. Под историческим временем понимается обычная временная и историческая последовательность, а понятие культурного времени связано с тем, что история культуры развивается в разных странах по общим закономерностям, но разными темпами (романтизм в Англии и в России и т.д.). Какое-то культуры развиваются быстрее других или пропускают какие-нибудь явление и т.д.

При рассмотрении эволюционного аспекта выделяются три проблемы: эволюция переводчика, несовпадение исторического времени (когда между появлением оригинала и перевода большая временная дистанция) и совпадение исторического времени (минимальная дистанция).

Совпадение исторического времени тесно связано с рецептивным аспектом истории перевода и рассматривается в рамках эволюционного аспекта как особый случай перевода произведения, изданного незадолго до перевода. В таком случае особенно остро ощущаются проблемы принятия—непринятия чужих явлений, проблемы идеологического и культурного фильтров. Всегда важно установить факторы, определяющие выбор современных авторов для перевода, здесь переплетаются история перевода, литературы, культуры и общества в целом. При совпадении исторического времени следует указать на возможность личного контакта между переводчиком и автором. Если автор не знает языка, на который его произведение переводится, контакт ограничивается консультацией. В случае владения автором языком перевода может возникнуть и авторизованный перевод. Кроме возможности личного контакта имеет значение и близость культурной ситуации, возможность живого контакта с культурным контекстом переводимого произведения, отсюда более легкое решение страноведческих и лингвистических вопросов перевода. Добавить следует еще и то, что в переводе относительно легко учитывать восприятие подлинника, его читателя.

В аспекте истории перевода можно еще указать на тот факт, что совпадение исторического времени не является еще совпадением традиций. Поэтому переводчику, особенно в случае тесной связи переводимого произведения — утвердительной или полемической — с литературной традицией, следует это осознавать (хотя бы для различения индивидуальных особенностей от того,

что идет от традиции). Соотношение индивидуального—традиционного (нейтрального) всегда важно ощущать, так как в переводе важно передавать именно это соотношение. Особо следует это подчеркнуть потому, что такие переводы (т.е. исторически совпадающие) часто тяготеют к соответствию только на общезыковом уровне и выполняют скорее информационную, чем художественную функцию. Поэтому такие переводы часто актуальны только для данной культурной ситуации и, потеряв новизну, уходят из читательского потребления.

Несовпадение исторического времени в первую очередь означает, что мы имеем дело с некоторым промежутком времени между появлением подлинника и переводом. Наличие этой временной дистанции само уже диктует два подхода к переводческой деятельности: сохранение или несохранение этой дистанции, т.е. историзирующий и модернизующий подходы¹⁴.

Тут сразу же поднимается вопрос **языка**. Как передавать в переводе произведение, написанное очень давно, следует ли в таком случае архаизировать язык перевода? Одно дело, конечно, старинное слово, значение которого во многом изменилось и которое следует понимать именно исторически, не искажать "посредством элементарного словаря современного языка" (Вайнштейн 1975: 32). Другое дело, воссоздание этого исторически понятного слова, воссоздание его живого значения, а не его "изношенности" (Кундзич 1973: 183). Поэтому вполне оправдан вопрос современного исследователя: "всегда ли нужно создавать дистанцию времени поэтому лишь, что произведение написано давно, и даже в тех случаях, когда у автора не было и не могло быть никаких архаизирующих задач" (Львов 1967: 291). Выход, как мы уже указывали, в передаче отношения автора к литературному языку его времени, т.е. передаче соотношения индивидуального—нейтрального. Передавать в переводе следует те особенности, без которых нельзя говорить о своеобразии данного автора, а эти особенности связаны не с языком, а с употреблением языка. Когда переводы обновляются, то потому, что устаревает язык, а не способ его употребления. Время же передается в тексте именно этим употреблением (Кундзич 1973: 181—184). Эти проблемы входят и в компетенцию историка.

Кроме проблемы временной дистанции мы выделяем еще две проблемы несовпадения исторического времени: диахронию оригинала и диахронию перевода. **Диахрония оригинала** имеет для перевода значение уже в названном аспекте сохранения — несохранения временной дистанции. Кроме изменения языка, о чем мы уже говорили, следует говорить и о временном изменении произведения в целом (не только текста в лингвистическом понимании). Более того, в истории перевода можно говорить о

диахронии контекста (внетекстовых связей), о диахронии текста, а также о диахронии всего творчества, поэтического мира данного автора. Говоря о каком-нибудь художественном произведении мы неизбежно должны говорить о существующих интерпретациях этого произведения, можно говорить и о возможностях разных интерпретаций, об интерпретируемости произведения. Есть произведения, истолкование которых во времени и пространстве взаимосвязаны, близки, но есть и такие, в истории истолкования которых много разных, часто противоречащих друг другу мнений. История перевода тесно связана с этим фактом: более однозначно интерпретируемые произведения переводятся, как правило, реже, меньше параллельных, сосуществующих переводов; традиция перевода противоречиво интерпретируемых сложных произведений более богата, есть параллельные переводы¹⁵. То же можно сказать в более общем плане о соотношении прозаических и поэтических переводов.

Диахрония текста в истории перевода несомненно связана и с пространственным аспектом. Во-первых, например, Шекспир Пастернака существенно отличается от Шекспира Лозинского; во-вторых, польский Шекспир отличается от эстонского и т.д. Если вопрос временной дистанции в связи с языком можно практически всегда решить, то выбор интерпретации, дистанция для целого произведения — очень и очень трудный вопрос для переводчика. Это и вопрос историчности — современности автора, это и вопрос связи субъективной интерпретации с особенностями творчества автора¹⁶.

Таким образом, произведение изменяется во времени и в пространстве, вступает в новые и новые связи с разными явлениями культуры, становится сложнее и богаче, но и теряет постепенно свою связь с моментом появления на свет, с причинами его создания. На вопрос, следует ли давать современную интерпретацию автора или надо освободить его от более поздних наслоений, нет единого ответа. Дело осложняет читатель, который также изменился и для которого перевод — это не только факт прошлого, но и современной живой литературы.

Тут мы уже подходим к диахронии контекста. Художественное произведение тесно связано с контекстом (другие тексты, общественный фон и т.д.) и только так может быть понятым. Но со временем этот контекст расширяется, возникает связь с новыми явлениями литературы, т.е., как утверждает М. Бахтин, между текстом и контекстом постоянно изменяющееся диалогическое отношение (Бахтин 1975: 207).

С проблемой контекста связан один очень сложный для переводоведения вопрос: диахрония творчества, эволюция поэтического мира автора. С одной стороны, в разные периоды актуали-

зируется только часть творчества данного автора (определенные этапы, произведения, темы), с другой стороны, анализируя, например, "Бедных людей" Достоевского, невозможно забыть о том, что тот же писатель написал и "Братья Карамазовы". В итоге получается не произведение начинающего писателя, а произведение гениального писателя-романиста. Именно в этом смысле в истории литературы будущее реальнее настоящего.

Суммируя проблематику диахронии оригинала, следует, таким образом, напомнить историку три основные проблемы, требующие фиксации: проблемы диахронии языка, произведений (и творчества в целом) и контекстов (т.е. функций текстов и их восприятия).

Диахрония перевода связывается с проблемами онтологии перевода. Если художественный текст реализует только одну из функциональных возможностей (даже тогда, когда ее неопределенность и многозначность релевантны) и является единственным в своем роде (Horálek 1967: 116–117), то "перевод существует в серии переводов. Серия является основным способом существования художественного перевода. На этом основывается своеобразие его онтологии" (Balcerzan 1971: 234). Из сказанного вытекает, что неповторимому и единственному художественному произведению противопоставляется большое количество возможных вариантов перевода, притом и возможность более одного адекватного.

В истории перевода эта серийность совпадает с понятием переводческой традиции. Во-первых, одной из методологических основ перевода является реконструкция полного диахронического ряда, всей традиции, включая туда и те переводы, которые не имеют никакой художественной ценности (Grosbart 1973: 112). Такая полнота описания позволяет связать историю перевода с историей литературы, выявить диалектику развития переводческой деятельности и, как полагают некоторые исследователи, прогнозировать переводы (их типы) (Soliński 1975: 78). Во-вторых, так как переводчик должен знать предыдущие переводы данного произведения, каждый новый перевод перестраивает традицию (Эткинд 1973: 7), что особенно ярко бросается в глаза в случае маленького временного расстояния между разными переводами одного произведения.

Модельное и метаязыковое единство описания истории перевода (конкретного диахронического ряда) ценно именно тем, что делает разные переводы (разные реализации модели процесса перевода, разные методы перевода) сравнимыми, позволяет выделить характерные признаки и различия с конкретными типами перевода (повторяем, что такой анализ лишен оценочности)¹⁷.

Полнота и модельное единство описания составляет одну из главных проблем истории перевода, но нередко бывает, что кроме теоретической модели для описания следует учитывать еще одну модель — канонический перевод, который является "живым центром традиции перевода" (Świąch 1975: 21). В случае существования канонического перевода следует учитывать, что несмотря на новые, более поздние переводы, канонический перевод сохраняется в сознании читателя и является образцом не только для читателя, но и для переводчика. Этой модельной функции всегда сопутствует и положительная оценка¹⁸, хотя далеко не всегда канонический перевод является самым качественным, — канонизация перевода зависит от читательских конвенций, от господствующей нормативной сформулированной поэтики. Канонический перевод может существенно изменить описание переводческой традиции, так как кроме диахронического ряда мы получаем еще и концентрический круг, целый ряд переводов, так или иначе связанных с каноническим переводом. Кроме того, в случае отсутствия данных, можно благодаря этой "концентрической связи" между переводами реконструировать каноничность перевода¹⁹. В теоретическом плане канонический перевод как модельный фиксирует основные требования к переводу подобного произведения и приобретает на фоне традиции статус сформулированной нормативной имманентной поэтики. Из этого вытекает, что канонизация становится канонизацией принципов перевода.

Изучение традиции перевода связано с одной из проблем современной переводческой культуры: с обновлением переводов, с выработкой теоретических обоснований обновления переводов.

В рамках диахронии перевода следует указать наряду с традицией перевода еще и на связанное с ним развитие переводческой мысли, изменение, наличие—отсутствие сформулированной нормативной поэтики перевода. В истории перевода необходимо сопоставить конкретные переводы с переводческой мыслью своего времени, т.е. как мы уже выше указали, история перевода состоит из переводных текстов и мыслей о переводе.

Третий круг вопросов эволюционного аспекта связан с переводчиком. **Эволюцию переводчика** следует рассматривать в двух аспектах: во-первых, в аспекте **эволюции метода перевода** и, во-вторых, в аспекте **процесса перевода**, этапности этого процесса. Если одним из наиболее существенных методологических принципов истории перевода является полнота описания, то в качестве другого, не менее существенного принципа, следует указать на необходимость рассматривать перевод не имманентно, а в рамках творчества переводчика в целом, на фоне всех его переводов, а также оригинальных произведений (Grosbart 1973:

111–112). Формулировка этого принципа вызвана практикой анализа переводов, и тем фактом, что переводчик, как творящий субъект, практически исключен из истории перевода. О нем говорится лишь в связи с переводами конкретных произведений, а не в связи с творчеством переводчика²⁰. Таким образом, полнота необходима не только при описании традиции перевода, но и при изучении творчества переводчика.

С эволюцией перевода тесно связана реконструкция процесса перевода. С одной стороны, наиболее тесно процесс перевода связывается с эволюцией метода перевода в случае повторных изданий одного перевода. В таких случаях внесенные изменения могут многое сказать об эволюции переводчика.

В рамках истории перевода необходим сопоставительный анализ перевода и подлинника, реконструкция метода перевода. Только такой анализ позволяет определить тип перевода и говорить о качестве перевода. По сути дела можно тут говорить о сопоставлении двух монографических анализов, оригинала и перевода. Сопоставительному анализу предъявляются также определенные требования. Эту трудоемкую работу проделывают обычно на ограниченном материале. Переводоведы единодушны в вопросе, что нельзя ограничиваться сопоставлением лишь отдельных элементов оригинала и перевода. Поэлементно невозможно ни переводить, ни анализировать перевод, и в итоге приходится говорить о буквализме (Эткинд 1963: 39; Мкртчян 1970: 18; Rousselot 1974: 4). Если слишком трудоемко сопоставить целые тексты, то следует это сделать по крайней мере в достаточно больших выборках, чтобы избежать искажения выводов²¹. В любом случае следует иметь в виду целостные произведения. Другими словами, сопоставляться должны не просто тексты или фрагменты текстов, а целостные художественные структуры, даже тогда, когда вместо целого выступает часть. Г. Гачечиладзе считает, что основа перевода вообще и состоит в сопоставляемости "перевода как целого с подлинником как целым" (Гачечиладзе 1972).

В последнее время все больше говорится о недостаточности простого сопоставления оригинала и перевода. В связи с этим и можно говорить об эволюции в рамках процесса перевода. Процесс перевода иногда очень длителен, и кроме перевода, как результата этого процесса, рождается еще целый ряд промежуточных текстов: подготовительные материалы, черновики, разные беловые варианты. На основе этих материалов можно более адекватно описать процесс перевода, представить путь переводчика от оригинала к переводу в более конкретном виде. В этой мастерской переводчика мы легче восстановим личность переводчика, получим ценные данные о психологии перевода (ср.

Зимняя 1975: 30–34). Кроме оригинала и перевода в этом анализе участвует и переводчик. Именно поэтому Д. Дюришин рассматривает простое сопоставление как путь от оригинала к переводу, а привлечение черновиков и других промежуточных материалов как более продуктивный путь от переводчика к конкретизации перевода (Durišin 1973: 57–66; Мкртчян 1965: 14).

Историко-культурный аспект (диахрония)

Кроме временной дистанции между подлинником и переводом необходимо еще говорить об соотношениях на фоне культурного времени. Сам перевод непосредственно участвует в литературной эволюции, но история переводов конкретных авторов показывает в качестве общей тенденции, что сперва переводы включаются в переводящую литературу, они переводятся как литературные произведения, решающие задачи своей литературы. Если в это время господствует какая-нибудь сформулированная нормативная поэтика, то перевод скорее всего подчиняется этой поэтике, так как форма воспроизведения связана с эстетической оценкой вне зависимости от особенностей оригинала. Но если такая нормативная поэтика отсутствует, а значит, у читателей нет непоколебимых конвенций для восприятия, то перевод воспроизводит особенности оригинала или же опирается на существующую традицию (Święch 1974: 13–16). На начальном этапе традиции перевода какого-нибудь автора переводчики чаще всего учитывают то обстоятельство, что "восприятие произведения всегда есть в той или иной степени перекодирование, попытка перевода из кода, использованного в сообщении, в код, ожидаемый читателем в соответствии с поэтической конвенцией, которая принята и одобрена им в качестве модели" (Славинский 1975: 276).

Такая особенность начала переводческой традиции связана с тем, что традиция перевода всегда связана с традициями литературы, опирается на них. Чтобы преодолеть трудность начального момента восприятия, следует найти правильный стилистический ключ (Лихачев 1975: 7). Опора на литературную традицию позволяет легче сохранять стилевое единство, особенно в случае сложных авторов²².

Характерно, что за поисками в переводимом произведении связи со своей культурой в начале традиции следуют в дальнейшем поиски специфических черт данного автора или произведения. Такой ход традиции подтверждается анализами многих ав-

торов²³. Но на историю перевода конкретного автора или произведения влияет и соотношение особенностей культурного времени как оригинала, так и перевода (см.: Rorović 1975: 180–181; Попович 1980: 122–129).

Во-первых, можно говорить о совпадении культурного времени оригинала и перевода. Это наиболее редкий случай в истории перевода и литературы. Для перевода это значит, что есть возможность опираться на собственную традицию и имеется более или менее подготовленный читатель.

Во-вторых, наиболее распространенный случай, когда культурное время перевода отстает от культурного времени оригинала. В таком случае перевод выполняет задачу пересадки традиции и, не имея опоры в собственной литературе, приближает к ней новое явление. Тогда и можно говорить, что целью перевода является не передача специфики "чужого" произведения, а решение проблем своей литературы (например, переводное творчество Жуковского и русский романтизм).

В-третьих, культурное время оригинала может в переводе вообще отсутствовать. Особенно часто эта проблема встает у малых народов, в истории культуры которых много "пробелов". В таких случаях перевод становится престижным мероприятием, доказывающим развитость языка и культуры или же сильно экзотизируется или натурализуется. Очень часто переводы в таких случаях отсутствуют и заменяются информационными текстами.

В итоге можно сказать, что все аспекты истории перевода тесно взаимосвязаны. Они могут исследоваться и исследуются отдельно, но целостная история перевода может появиться только на основе их соединения.

Примечания

1. См. о месте перевода в литературной компаративистике: (Đurišin 1975: 135–156, 180–196).
2. Ср.: "Методологически имманентная поэтика оправдана и необходима для создания моста между литературой и литературоведением..." (Markwardt 1961: 744).
3. Именно в дроблении переводоведения на разные модели упрекает Я. Рецкер А. Швейцера и В. Комиссарова (Рецкер 1974: 6).
4. Ср. понятие коммуникативной переводимости, связанное с планом содержания, и функциональной переводимости, связанное с планом выражения (Сильников 1969: 229–230).
5. Ср., напр., сознательный отказ эстонского поэта-переводчика П.-Э. Руммо от нормативной эквиритмичности и его переводы таких разных поэтов, как С. Семененко и Д. Томас, выполненные одним методом перевода (Rummo 1960: 6, Rummo 1972, Thomas 1972).

6. Ср.: "Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет *метод* перевода" (Брюсов 1975: 106).
7. См. о причинах "второй жизни" произведений искусства (Tatarkiewicz 1972: 58—61).
8. Ср.: "Отбор классиков и их реинтерпретаций современными течениями — это важнейшая проблема синхронического литературоведения" (Якобсон 1975: 196).
9. Ср. понятие "искажение", включающее 1) замалчивание, 2) заведомо неполное осведомление читателей о литературе, 3) намеренный отбор текстов, 4) фальсификацию (Райсснер 1976: 500—501).
10. См. интересные данные о лексике отдельных авторов и направления в целом (Абрамова 1974, 1974а).
11. См. о нейтрализации (бесстильности) перевода и о переводе со стиля на стиль (Автономова, Гаспаров 1969: 100—112, Новикова 1971: 28—54).
12. Ср.: "Конечно, это больше Лермонтов, чем Байрон, и в то же время это в несравненно большей степени Байрон, чем то, что давали русскому читателю другие переводчики этого стихотворения" (Финкель 1970: 200).
13. Ср.: "Говоря об общении между автором и читателем, мы, как правило, забываем, что оно вполне реализуется лишь в меньшинстве наиболее значительных произведений (и чем произведение значительнее, тем процент этот ниже). Говоря же о переводе, нам придется заниматься не только произведением переводчика, но также и функцией этого вида литературы как целого в гармонии современной культуры" (Левый 1974: 236).
14. Ср.: "Переводческая деятельность может быть приближением переводимого текста и его мира, но может быть и его отдалением — пониманием с дистанции" (Ziomek 1975: 54).
15. Именно с этим связывает И. Левый факт, что в культурных языках существует обычно несколько вариантов перевода Шекспира и только один вариант перевода Мольера (Левый 1967: 301).
16. Ср.: "Английский Шекспир писал сонеты для друга и дамы: русский Шекспир — для нас и вечности. <...> Об идеологии Шекспира по переводам Маршака судить можно, но о стиле Шекспира — никогда" (Автономова, Гаспаров 1969: 111).
17. Ср. понимание эволюции как учения "о накоплении различий", целью которого является построение "диахронического вариационного ряда" (Ярхо 1969: 525).
18. Ср.: "...если канон есть образец, то, очевидно, он есть также и критерий положительной оценки для всех его последующих воспроизведений" (Лосев 1973: 13).
19. "...следует различать случаи, когда ориентация на канон принадлежит не тексту, как таковому, а нашему его истолкованию" (Лотман 1973: 21).

20. Ср.: "Большинство авторов, изучающих переводческие методы, стремятся охарактеризовать единичное произведение переводчика, игнорируя то обстоятельство, что и переводчик, как правило, прошел определенный путь *развития*, что при этом более или менее менялся его стиль, опыт, переводческая эстетика и взгляд на переводимую литературу" (Левий 1974: 229).
21. Ср.: "Нам представляется, что только систематическое сличение перевода с подлинником (в целом или в больших отрывках) позволяет обнаружить принципы, положенные в основу переводческой работы. Беглое рассмотрение некоторых кратких отрывков приводит к неверным заключениям или спорным обобщениям" (Lothe 1973: 235).
22. Так переводчик Джойса может опираться на творчество А. Белого (Иванов 1967: 277). С. Маршак опирался в переводах из Шекспира на русский романтизм (Автономова, Гаспаров 1969: 110).
23. Ср. напр. историю русского Гейне: (Федоров 1929: 256).

4. Тотальный перевод и проблема переводимости

Современное переводоведение нуждается все более в "понимающей методологии", позволяющей сблизить как теорию и практику перевода, так и принципиально разные подходы к переводческой деятельности. Понятно, что первое невозможно без второго. Необходимы средства для описания и анализа практических проблем, но наука представляет их очень мало. Данный труд подчеркивает необходимость решения принципиальных методологических проблем хотя бы на уровне основных понятий переводоведения, как **язык, культура, подлинник, перевод**. Следует согласиться, что методов для аргументированного анализа специфических качеств перевода переводоведение почти не предлагает: "...methods for analysis and the argumentation for a particular translation quality cannot be derived from general theories of translation" (Tirkkonen-Condit 1989: 16). Как не предлагает и продуктивного подхода к онтологии переводного текста, к переводу как особого типа тексту. С методологической точки зрения это проблема самосознания молодой интердисциплинарной науки, осмысления объекта изучения.

Долгое преобладание лингвистического подхода к переводческой деятельности стало компенсироваться функциональным подходом, перемещением внимания от языка и структуры подлинника на переводной текст и его рецепцию. Один из наиболее интересных представителей этого направления Г. Тури рассматривает существующие переводы между двумя полюсами — адекватностью и акцептированностью, лишая эти понятия, естественно, оценочности. Подобно В. Вильсу (Wilss 1982: 14–15),

различающему в переводоведении проблематику, связанную с общими, независимыми от конкретной пары языков вопросами (competence in translation) и проблематику, связанную с практическими вопросами, свойственными конкретной паре языков (performance in translation), Г. Тури (Toury 1981: 24) различает систему возможных связей между подлинником и переводом (competence) и самостоятельный переводной текст, конкретные реальные связи между подлинником и переводом (performance). В таком подходе очень важно описательное изучение практической переводческой деятельности, места и функций перевода в воспринимающей культуре, стремление освободиться от предварительных гипотез и теоретических натяжек (Toury 1988: 89).

Переводоведы, исходящие из языка и структуры подлинника и переводоведы, исходящие из текста перевода и воспринимающей культуры естественным образом дополняют друг друга, хотя и методологически эта дополнительность еще недостаточно осмыслена. Наиболее важная точка соприкосновения между ними — это проблемы, связанные с переводимостью языка и культуры, а также с культурой перевода. Названные проблемы, в свою очередь, связаны с довольно изученными, но до сих пор спорными вопросами соотношения языка и культуры.

Понятно, что язык и культура взаимосвязанные понятия: "Если мы посмотрим на культуру с точки зрения лингвистики, мы получим одностороннее представление о культуре. Если мы посмотрим на язык с точки зрения культуры, мы получим одностороннее представление о языке" ("If we look at culture from a linguistic point of view, we get a one — sided view of culture. If we look at language from a cultural point of view, we get a one-sided view of language." Witherspoon 1980: 2). Далее же все будет зависеть от того, какое содержание мы вкладываем в понятие языка и культуры. Язык можно понимать как культуру (по принципу часть вместо целого), как средство описания (метаязык) культуры и как одну из многих семиотических систем, функционирующих в рамках культуры. Методологически сюда примыкают ситуации, когда важно в одной культуре различать некоторые структуры, т.е. увидеть в культуре культуры. Для понимания переводческой деятельности важны все названные аспекты.

Одной возможностью обобщения этих проблем является логическое вычленение некоторых разных с точки зрения переводимости ситуаций (Кгиря 1969: 56): 1) языки, разные по структуре и культуре (эскимосский—русский); 2) языки, близкие по структуре и разные по культуре (чешский—словацкий); 3) языки, близкие по культуре и разные по структуре (венгерский—словацкий); 4) языки, близкие по структуре и культуре (русский—

украинский). Другой возможностью является различие на уровне текстов четырех разных случаев культурно-языкового синтеза: 1) одноязычный однокультурный текст, 2) одноязычный многокультурный текст (например, различие разных структур общества в романах Л. Толстого "Анна Каренина" и "Воскресение"), 3) многоязычный однокультурный текст (ситуации диглоссии или использование разных диалектов, например, в романе финского писателя В. Линна "Неизвестный солдат" для изображения участия и монолитности всей нации в Зимней войне 1939 года), 4) многоязычный многокультурный текст (литература в многонациональных и многоязычных обществах (Mezei 1988) или изображения разных социальных миров, например, в "Войне и мире" Л. Толстого). Из последнего случая вытекает необходимость учитывания и структуры общества, дополнения лингвистического и культурологического подхода социальным или дискурсивным (ср. понятия *unilingualism*, *uniculturalism*, *unisocietalism*, *plurilingualism*, *pluriculturalism*, *plurisocietalism* в работе: McQuown 1982: 207).

Переводимость является в обоих случаях проблемой осознания ситуации, установки переводчика. Или переводчик (а за ним и переводовед) видит в отношениях языка и культуры комплементарность (дополнительность), или же интегральность (взаимозависимость, соподчиненность) (Gunn 1987: 101). В принципе человеческий язык обладает всеми средствами для преодоления любой ситуации непереводимости. Именно с этой способностью языка связано появление в разных гуманитарных дисциплинах очень близких понятий. Б. Малиновский расширяет возможности перевода утверждением, что в сопоставлении культуры и языка отдельное слово становится символом, т.е. принципиально многозначным (Malinowski 1972: 309).

Одной возможностью преодоления или хотя бы осмысления многозначности является объявление единицей перевода не слова или предложения, а текста (Reiß, Vermeer 1984: 30). С другой стороны, для переводчика, переводоведа и лингвиста важным является операциональное различие как на уровне текста, так и языка элементов культуры и языка. Так, Дж. Лайонз, также утверждающий, что язык интегрирован в культуру, в которой он функционирует, все же требует отдельного узнавания культурных и языковых признаков и их последующего коррелирования (Lyons 1978: 248, 250). По сути, такова же логика Н. Бора, фиксировавшего отношение дополнительности между точным определением значения слова и значениями, возникающими в процессе практического применения этого слова (Бор 1971: 398).

Р. Браун, в свою очередь, связывает различия языков с усредненностью отражения в языке познавательных процессов и вводит понятие кодируемости (codability) для обозначения способности языков отражать и непривычные нюансы. Для него вопрос эквивалентности является лишь вопросом либерализации правил перевода (Brown 1968:231). Следовательно, важно остерегаться упрощенного понимания соотношения языка, культуры и мышления, ведущего к отрицанию переводимости (Winter 1961: 70). В истории переводоведения и особенно в связи с рассмотрением переводимости занимает особое место контаминация концепций лингвистической относительности (Б. Л. Уорф, Э. Сепир) и неопределенности перевода (У. ван О. Куайн).

Теория лингвистической относительности (как и концепция неопределенности перевода и многие другие классические теории) страдают от искаженности в научной рецепции. Это приводит к призывам нового обращения к первоисточникам (ср.: Wierzbicka 1978: 22). Существенно, что наиболее компетентные критики различают труды Б. Л. Уорфа и Э. Сепира. Главная критика падает именно на Б. Л. Уорфа, исходившего из взаимосвязи мышления и слова, т.е. лексической семантики (ср., например: Quippe 1970a: 15; Брунер 1977: 336–337). В то же время Э. Сепир связывал мышление прежде всего с синтаксическим уровнем языка.

С точки зрения переводческой деятельности Б. Л. Уорф и Э. Сепир представляют разные стратегии. Для Б. Л. Уорфа мир является потоком калейдоскопических впечатлений, упорядочиваемых сознанием при помощи языка, т.е. мир расчленяется родным языком (Уорф 1960: 174). Но все же он не видит полной зависимости познавательных (т.е. и мыслительных) процессов от языка. Б. Л. Уорф сам сравнивал лингвиста, изучающего экзотический (т.е. максимально отличающийся от родного) язык с биологом, описывающим природу при помощи морфологических признаков. Если исследователь экзотического языка не находит достаточной опоры в родном языке, он также приступает к морфологическому описанию (Уорф 1960a: 139). Морфологические различия же между языками показывают, что между культурными и языковыми моделями есть связи, но нет корреляций или прямых соответствий (Уорф 1960a: 168). Б. Л. Уорф интересовался прежде всего конкретными языками и сравнением разных языков и культур. Язык вообще и взаимосвязи между языком и мышлением интересовали его меньше. Когда он пишет, что утверждение "мышление является материалом языка" ложно и корректнее сказать "мышление является материалом разных языков" (Уорф 1960b: 191), то эти разные языки он связывает

при помощи понятия интеллекта (Уорф 1960б: 191). Тем самым его подход сравним генетическим кругом Ж. Пиаже: язык и мышление взаимосвязаны, но оба зависимы от интеллекта, предшествующего языку и независимого от него (Пиаже 1984:335). Основная сложность восприятия трудов Б. Л. Уорфа вытекает из того, что в рассуждениях о разных картинах мира он исходил из **дословного перевода** (ср.: Brown 1968: 231). Действительно, хотя и одному слову "снег" соответствует в эскимосском языке целый ряд разных слов, все же каждое слово этого ряда переводимо при помощи нескольких слов английского языка. Следовательно нельзя говорить о принципиальном различии познавательных процессов у эскимоса и англичанина (Коул, Скрибнер 1977: 58—59), но можно говорить о разном культурном опыте, в данном случае о разном отношении к снегу, т.е. с поведенческой точки зрения можно различать **привычные и потенциальные** типы поведения (Слобин 1976: 205).

Э. Сепир и подчеркивает, что миры, в которых живут разные общества — это именно разные миры: "The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached" (Sapir 1970: 69). Язык является проводником в социальную действительность, связывая культуру и общество и становясь символической системой, отражающей эту взаимосвязь: "It is an illusion to think that we can understand the significant outlines of a culture through sheer observation and without the guide of the linguistic symbolism which makes these outlines significant and intelligible to society" (Sapir 1970: 68). Важным является для Э. Сепира творческое начало в языке и объявление каждого языка коллективным искусством выражения: "Languages are more to us than systems of thought-transference. They are invisible garments that drape themselves about our spirit and give a predetermined form to all its symbolic expression. When the expression is of unusual significance, we call it literature. <...> Every language is itself a collective art of expression" (Sapir 1921: 236, 240).

Исходным пунктом рассуждений Э. Сепира о проблемах перевода становится признание возможности адекватного перевода: "Nevertheless literature does get itself translated, sometimes with astonishing adequacy" (Sapir 1921: 237). Из возможности перевода вытекает различие двух искусств — нелингвистического искусства (non-linguistic art), без потерь переносимого в чужой языковой материал, и специфически лингвистического искусства (linguistic art), не допускающего переноса. Язык является материалом литературы, но в этом материале Э. Сепир различает соответственно два пласта — **латентное содержание языка** как наш интуитивный учет опыта и **специфическое устройство дан-**

ного языка как особенный способ учета опыта (Sapir 1921: 237 — 238). Преобладание первого пласта облегчает перевод, преобладание второго затрудняет. Кроме подобного выделения разных типов (литературных) текстов, Э. Сепир ставит еще одну очень интересную, хотя и остающуюся без развития, проблему. По сути это семиотическая проблема переносимости (transferability) произведения искусства в другой материал или способ существования: "The question of the transferability of art productions seems to me to be of genuine theoretic interest" (Sapir 1921: 238).

Логически следующим шагом в науке можно считать различение Л. Ельмслевым ограниченных (restricted) и неограниченных (unrestricted) языков. Примером первых может быть формульный язык математики, примером вторых — любые "лингвистические" языки. Переводимость возможна как между неограниченными языками, так и при переводе с ограниченных на неограниченные языки: "Any text in any language, in the widest sense of the word, can be translated into any unrestricted language, whereas this is not true of restricted languages. Everything uttered in Danish can be translated into English, and *vice versa*, because both of these are unrestricted languages. Everything which has been framed in a mathematical formula can be rendered in English, but it is not true that every English utterance can be rendered in a mathematical formula; this is because the formula language of mathematics is restricted, whereas English language is not" (Hjelmslev 1973: 122). Характерным продолжением этой логики является определение естественного языка как единственной знаковой системы на которую могут быть переведены все остальные знаковые системы: "Language <...> is a sign system into which all the other sign systems can be translated" (Hjelmslev 1973: 115). Из подобного подхода вытекают уже проблемы различения знаков, знаковых систем, языков и кодов в современной семиотике.

В отношении дополнительности находится к описанному выше кругу проблем концепция неопределенности перевода У. ван О. Куайна. Неопределенность перевода (indeterminacy of translation) означает прежде всего невозможность формулирования критериев единственно возможного перевода какого-нибудь предложения. Одно предложение может быть переведено по-разному (несколькими предложениями), причем переводные предложения имеют разную степень истинности (Quine 1970; см. и: Петров 1978; Самсонов 1979). О наибольшей неопределенности можно говорить в ситуации радикального перевода (radical translation). Для понимания радикального перевода необходимо родной язык (native language) сопоставить, во-первых, с домашним языком (home language). Именно дома получает начало радикальный перевод, т.е. понимание, что употребляя одни и те

же слова, люди все же осмысливают и произносят их по-разному (Quine 1968:198, 199). В то же время существует взаимопонимание, так как домашний язык эмпиричен, а именно эмпирические значения лежат в основе как перевода, так и усвоения языка. Именно домашний язык дает силу "катапультировать" в родной язык (Quine 1966: 105), т.е. привыкать к принципиальной неопределенности (многозначности) языковых значений. Во-вторых, та же сила нужна для понимания джунглевого языка (jungle language). Предложение "у нейтрона нет массы" может быть переведено на джунглевый язык, как и любое предложение джунглевого языка может быть переведенным на другие языки. Но для этого надо расширить возможности языков (переосмысливая лексику и т.п.). Переводимость достигается не на уровне перевода отдельных слов или конструкций, а на уровне связного текста. Поэтому единицей перевода при переводе с джунглевого языка на английский язык является предложение и правилами перевода являются правила перевода джунглевых предложений (а не слов) в английские предложения (Quine 1968: 102, 103). Неопределенность важна при спецификации отношений эквивалентности между ними, т.е. все же возможно говорить о сохранении значения и правильности перевода (Quine 1977: 90).

Данный подход сопоставим с очень влиятельным в переводоведении генеративным подходом, хотя и Н. Хомский прямо отрицал принцип неопределенности перевода (Chomsky 1976: 182). Различая в случае каждого человека знание языка (competence) и применение языка в речевой деятельности (performance), он различает в каждом предложении глубинную (deep) структуру и поверхностную (surface) структуру. В порождении предложений Н. Хомский выделяет довербальный (психологический аспект) и вербальный (лингвистический аспект) этапы, причем семантическое порождение предшествует синтаксическому. Из этого вытекает, что все переводимо, так как все, даже самые сложные предложения сводимы на уровне глубинных структур к простейшим (и универсальным для большинства языков) ядерным конструкциям, легко переводимым на такие же конструкции других языков, и потом остается из этих переведенных ядерных конструкций создать при помощи трансформационных правил полные предложения, сравнимые с предложениями подлинника. Следовательно, на уровне поверхностных структур можно говорить о семиотизации и семантизации ядерной информации глубинных структур (Chomsky 1975: 37).

В переводоведении этот подход привел к разъединению лингвистической информации и стиливых качеств, причем стиль или объявляется второстепенным, или же сводится к списку формальных признаков (см. Nida, Taber 1969: 13; Nida 1962). Сле-

дующим логическим шагом становится замещение проблем адекватности перевода проблемами акцептируемости (Nida 1988). Если и в аспекте психологии переводческой деятельности в генеративном подходе много спорного, то, конечно же, трудно этот подход применить для описания проблем художественного перевода. Чем большее значение имеет стиль текста, тем более доминанта его понимания связана с поверхностной структурой в самом широком смысле этого понятия (см. и Wojtasiewicz 1973: 149–151).

Можно сказать, что У. ван О. Куайн и Н. Хомский представляют разные психологические установки, взаимодополняющие друг друга в переводоведении. Для первой установки важно признание невозможности решения проблем переводимости на глубинном языковом уровне и стремление находить компенсацию в связном тексте. Для второго важна возможность максимального упрощения переводческих процедур и решения всех проблем переводимости в рамках предложения. Первый подход отталкивается от предложения, второй углубляется в предложение. Не вдаваясь в философскую полемику вокруг концепции неопределенности перевода, а также помня, что ее автор не переводовед и не имеет систематической теории перевода (Frawley 1984: 159), необходимо подчеркнуть методологическое значение этой концепции для переводоведения. В методологическом смысле ситуация радикального перевода является универсальной и может действительно быть признанной модельной ситуацией для теории перевода: "To take the radical translation situation as the model situation for the theory of translation is to make an idealization step in theory construction" (Stanosz 1990: 82).

Современное переводоведение нуждается в синтезирующей интердисциплинарной методологии, в понимающей методологии, позволяющей осмыслить системно ключевые проблемы переводческой деятельности и ее научного описания—осмысления. Действительность же такова, что в эволюции переводоведения отражаются почти все этапы развития современной лингвистики и семиотики. Кроме того, можно говорить о метаязыковом переводе, о явлении научной синонимии, когда старые концепции излагаются в обновленном виде, т.е. чаще всего на новом метаязыке.

Поэтому мы и выделили некоторую инвариантную группу проблем и ученых, которые по нашему мнению должны участвовать в решении методологических вопросов переводоведения, хотя и находятся в данный момент на периферии интереса теоретиков перевода. Концепции лингвистической относительности и неопределенности перевода, а также примыкающие к ним подходы ценны в совокупности, отражая отношения дополнитель-

ности, осмысление которых необходимо, в первую очередь, для определения феномена переводимости. Во-первых, характерно, что разные подходы к переводу или взаимоотношению языка и культуры (или языка и мышления) исходят не из переводимости вообще, а из переводимости в рамках конкретной стратегии перевода, будь это экзотизирующий дословный перевод Уорфа или функциональный перевод Куайна. Во-вторых, из всех подходов вытекает принципиальная неопределенность перевода, т.е. невозможность точного определения значения слова, невозможность полной однозначности ни в рамках одного языка, ни между разными языками. Следовательно, не может быть и универсального определения переводимости, можно говорить об ее типах или уровнях.

Для тотального подхода к переводческой деятельности характерно различение разных уровней переводимости и поиск возможностей создания связности и внутреннего единства текста на разных внутри- и внетекстовых уровнях. Перевод не является результатом лишь языковой деятельности. Языковую деятельность трудно представить без интерпретационной деятельности. В связи с этим в современной семиотике появилось наряду с понятием перекодирования понятие экстракодирования (*extracoding*) для обозначения отклонения интерпретации от исходного текста в процессе коммуникации. Экстракодирование включает понятие недокодирования (*undercoding*) для обозначения увеличения многозначности и неопределенности, и понятие сверхкодирования (*overcoding*) для обозначения чрезмерной конкретизации к суживающей однозначности (Есо 1977: 133–136). Таким образом, восприятие (декодирование) текста в любой форме на своем языке или же перевод (перекодирование, т.е. декодирование и новое кодирование) на другой язык может вместо раскрытия специфики этого текста оказаться созданием совсем новой версии текста, т.е. становиться экстракодированием этого текста.

Действительно, изучая историю или современную культуру перевода, языковые данные сами по себе могут быть лишь одним из параметров осмысления переводческой деятельности. Функционирование перевода в культуре не всегда зависит от языковых качеств и некачественный в лингво-стилистическом смысле перевод может оказаться культурно весьма ценным. Важным становится, что переводится, какое место занимают переводы в литературной культуре, какова онтология переводного текста.

Весьма часто пишут о том, что плохой язык переводов портит язык читателя. Реже пишут о роли книги в формировании читателя и литературной культуры. Хочется вспомнить предупрежде-

ние О. Мандельштама: "Книга не терпит деморализации: болезни ее прилипчивы. Нельзя выпустить на рынок безнаказанно сотни тысяч неуважаемых, непочтенных и полупочтенных, хотя бы продажных, хотя бы тиражных книг. <...> Пусть лучше наступит в России книжный голод, пусть над нами развернется пустая лазурь безкнижья, чем это отвратительное месиво, чем это слякотное безразличие: "прочел, да не помню автора" (Мандельштам 1987: 238, 239).

Действительно, книга отражает все наиболее важные с точки зрения переводимости проблемы хотя бы в рамках своей элементарной парадигмы: слова, действия, мысли, предметы (см. McKeon 1986: 580). Для аргументированного подхода к проблемам переводимости необходимо помнить, что любая переводческая деятельность не исчерпывается языковым оформлением перевода. Не менее важны текстовое и книжное оформление — техника, тип и функция перевода тесно взаимосвязаны. Перевод является культурным феноменом как и подлинник, и, в принципе, можно в связи с любым переводом говорить о переводе из культуры в культуру. Ведь язык, текст и функции текста — разные отражения (одной) культуры. Поэтому с точки зрения тотального перевода целесообразнее всего говорить о переводимости культуры. Переводимость культуры является комплементарным понятием, включая в себя целый ряд разных параметров.

Переводимость всегда и виртуальное понятие, она может и не реализоваться по какой-либо причине, т.е. остаться лишь теоретической возможностью. Кроме того, целесообразно различать две разные позиции в подходе к переводимости: 1) переводимость подлинника (как культуры) в текст (как культуру); 2) переводимость подлинника (как культуры) в культуру (как сумму функционирующих в ней текстов). На грани этих двух позиций находится возможность увидеть внутри текста перевода его возможное функционирование в культуре как проявление "законов переводческого поведения" (Toury 1991: 186—187), т.е. часть элементов текста подвергаются в переводе социализации или культуризации, приобретая признаки новой системы оборота текстов: "In translation, textemes tend to be converted into repertoireemes, where a TEXTEME is any sign, irrespective of its rank and scope, which is subordinated to **textual relations** and hence carries **textual functions**, and a REPERTOREME — any sign (again, regardless of rank and scope) which forms part of an **institutionalized repertoire**" (Toury 1991: 187).

В общих случаях переводческая деятельность осмысливается в рамках культуры, но первая позиция опирается на параметрический анализ культуры (параметры переводимости культуры), а вторая позиция на мета- и интертекстуальные связи текста пе-

ревода в воспринимающей культуре. Как первый, так и второй подход выявляет соотношение адаптирующего и специфицирующего начала в (индивидуальной и общественной) переводческой деятельности. Комплементарность параметров переводимости культуры позволяет избегать опасений упрощенного подхода к проявлению культуры в тексте: "Culture has not to be studied as *part* of the translation phenomenon, since the *entire* phenomenon is culture-bound: translation has rather to be investigated as part of culture" (Lambert 1992: 25).

В современном переводоведении можно выделить несколько подходов к приближению анализа общей проблематики соотношения языка—текста—культуры к реальной переводческой деятельности. Во-первых, можно выделить **социально-психологический** подход в его разных аспектах. Это касается необходимости избежания усредненного подхода к культуре и индивидуализации понятия культурного опыта. Например, можно говорить о картинах мира языка и человека или (социальной, культурной) группы. Их сопоставление вынуждает говорить об одновременности (и взаимосвязанности) индивидуальных различий и культурного подобия в концептуализации окружающего мира. В осмыслении конкретного текста необходимо равновесие между ними, проведение границы между непосредственным контекстом текста и общей ситуацией порождения текста, как это делает Х. Мартине: "The text constitutes the *context*; I distinguish this from *situation*, which I consider to be the point in time and space where a text or a translation is elaborated" (Martinet 1985: 22).

Но в онтологической характеристике переводного текста следует с точки зрения переводимости выделить особенность соотношения эксплицитного и имплицитного. Переводчику в принципе недоступен синкретизм автора. Перевод по типу более рациональный текст чем подлинник, интуиция автора становится знанием (или непониманием) переводчика, имплицитные свойства текста часто нуждаются в экспликации. Поэтому перевод не просто передает подлинник, но и обнажает его построение, представляет, демонстрирует его: "The demonstrative nature of translation as text representation must not be regarded as only subsidiary. On the contrary, it is one of the constitutive features of this subcategory of representatives since it distinguishes translation as a speech act from, for example, interpretation in the form of critical comment, or essay, and similar meta-literary achievements" (Broeck 1989: 59).

Так как это именно онтологическая проблема переводного текста, мы считаем возможным рассматривать эту онтологию не только в рамках текста, но и переводной книги. Это означает, что в процессе экспликации скрытых свойств текста, эксплицит-

ность которых необходима переводчику или читателю перевода, могут быть использованы возможности книги, т.е. как переводимость, так и книжное существование перевода являются элементарными явлениями. Следовательно, основная часть подлинника переводится в текст перевода, но какие-то части или аспекты могут быть "переведены" в комментарии, глоссарии, предисловия, иллюстрации (картины, карты) и т.д. В подобной элементарности нельзя по нашему мнению увидеть отказа от целостности текста в переводе, просто граница между текстовым и внетекстовым не совпадает для читателя оригинала и читателя перевода. Кроме того, например, и исследователь культурных контактов видит необходимость дополнить "монолитный" взгляд на культуру **тематизацией** культурных различий (thematisation of cultural differences: Sarangi 1994: 414).

Одну из миссий переводческой деятельности (в идеале) мы видим в противостоянии культурной нейтрализации, нивелирующему равенству, приводящему в разных обществах, с одной стороны, к безразличию к культурным "приметам" человека или текста (особенно в многонациональных государствах), с другой же стороны, к поискам национального идентитета и культурных корней. Даже в случае развитых демократических стран можно говорить не столько о тотальном, сколько о тоталитарном переводе, т.е. о переидеологизирующем (в самом широком смысле слова) "переписывании" перевода.

Одной из причин подобного положения является универсализация (денационализация, нейтрализация) системы образования и систем массовой информации. Если понятие родного языка в современной школе еще функционально, то о родной литературе говорить труднее — художественная литература как "неинформирующий" предмет, не допускающий стандартизации, постепенно выпадает даже из школьных программ мононациональных государств. В каком-то смысле преобладание одномерных (нехудожественных) текстов в обучении лишает восприятие индивидуальности и все художественные дискурсы осмысливаются в рамках социального дискурса, т.е. под социальным контролем. Многомерное становится одномерным. Любой (чужой) текст в такой ситуации сперва деконтекстуализируется (т.е. лишается национальности, возраста и индивидуальности), а затем реконтекстуализируется в подконтрольном восприятии (см. о де- и реконтекстуализации подробнее: Mey 1991).

Конечно же психологически этот процесс де- и реконтекстуализации зависит и от набора разных культурных знаний (different cultural knowledges), которым владеет реальный потребитель текстов как одновременный представитель разных, как малых, так и больших социальных групп (см. и: Fawcett 1984: 155). С

точки зрения же порождения перевода возможно, соответственно, определение переводческой деятельности как социокультурно обусловленного языкового поведения с участием как культурно-специфических, так и универсальных компонентов (Wilss 1994: 38).

Социально-психологический подход тесно связан с **дискурсивным подходом**. Наиболее важные аспекты этого подхода можно назвать в логическом порядке. Менее всего изучается внутренний характер переводческого или переводоведческого дискурса (см. и в более широком плане изложения принципов анализа критического дискурса: Dijk 1993). Компенсируется это изучением возможности сохранения дискурса оригинала, причем перевод рассматривается как миграция и трансформация дискурсивных элементов между разными дискурсами: "So translation can be redefined as "the migration and transformation of discursive elements between different discourses". Each of those discourses can be described as occupying a position in a larger system and as forming a system in itself" (Robyns 1994: 408; см. и Niranjana 1992; Hatim, Mason 1990). Кроме того, сопоставление дискурсов подлинника и его нескольких переводов дает возможность проверки доступности элементов подлинника, особенно с точки зрения "геополитики дискурса" (Beaugrande 1994), например, в виде правописания или выбора вариантов собственных имен, географических названий и т.п.: Калининград или Кенигсберг, Хельсинки или Гельсингфорс.

Отдельно можно выделить **историко-культурный подход** к переводимости культуры как попытку систематического практического анализа подлинника и перевода. Анализ реализуется при помощи ряда параметров. Например, **параметр степени эксплицитности** (degree of explicitness), включающий культурные коннотации (cultural connotations), реалии (cultural terms), ключевые слова (cultural key terms) и стереотипы (cultural stereotypes). Следующим параметром является **дистанция** (range), куда входят внутрикультурные элементы (место, регион, социальный класс), затем элементы национальной культуры, затем транскультурные элементы (типа Запад—Восток) и культурные универсалии. Еще одним параметром являются **качественные части культуры** (qualitative parts of culture) типа религии, литературы, искусства, спорта и т.д. Отдельно выделяется и **исторический параметр** как выделение элементов, характеризующих конкретную эпоху или прошлое вообще. В качестве параметра называется и **тип текста** как тип отношения к конкретным фактам. С точки зрения практики перевода важен последний параметр — **степень интегрированности** культурных элементов в текст, их значимость там

(см. подробнее Frank, Bödeker 1991: 46 — 48). Данный подход позволяет исчерпывающе проанализировать историко-культурные аспекты текстов, выявляя культурно-историческую источникность любого текста.

Еще ближе к переводческой практике находится **типологический** подход, в котором учитываются и переводческие стратегии. Одну возможность типологического подхода отражают работы Дж. Холмса, который различал, с одной стороны, языковой контекст (linguistic context), литературный интертекст (literary intertext) и социокультурную ситуацию (sociocultural situation), с другой же стороны, две оси — ось экзотизации—натурализации и ось историзации—модернизации, причем экзотизация и историзация связаны с процессами сохранения (retentive), а натурализация и модернизация с процессами перетворения (re-creative): "Each translator of poetry, then, consciously or unconsciously works continually in various dimensions, making choices on each of three planes, the linguistic, the literary, and the socio-cultural, and on the x axis of exoticizing *versus* naturalizing and the y axis of historicizing *versus* modernizing" (Holmes 1988: 48). Соотношение трех разных контекстов дает одну возможность описания общего отношения к переводческой деятельности в какую-то эпоху: "Among contemporary translators, for instance, there would seem to be a marked tendency towards modernization and naturalization of the linguistic context, paired with a similar but less clear tendency in the same direction in regard to the literary intertext, but an opposing tendency towards historicizing and exoticizing in the socio-cultural situation. The nineteenth century was much more inclined towards exoticizing and historicizing on all planes; the eighteenth, by and large, to modernizing and naturalizing even on the socio-cultural plane" (Holmes 1988: 49). Д. Делабастита, в работах которого можно увидеть дальнейшее развитие этого подхода, рассматривает протекание процесса перевода на трех уровнях — языкового, культурного и текстового кодов, причем различие между языковым и культурным кодами он сравнивает различием между организующим знанием языка **словарем** и организующим знанием мира **энциклопедией** (Delabastita 1993: 22).

В основе типологии Д. Делабастита лежит соединение двух параметров: кодов (трех кодовых уровней) и операций (пяти трансформационных категорий), причем последние могут быть осмыслены и как техника перевода, и как типы (методы) перевода. Трансформационными категориями являются субституция (substitution) как возможность нахождения эквивалентного аналога, повтор, (repetition) исходящий из гомологии и означающий прямой перенос, сокращение или исключение (deletion) как от-

каз от каких-либо элементов, расширение или добавление (addition) как эксплицирование свойств, и перестановка (permutation) как компенсация не на уровне текста, а метатекста (Delabastita 1993: 33 – 39):

<i>Code Operation</i>	S.ling.code → T.ling.code	S.cult.code → T.cult.code	S.text.code → T.text.code
Substitution	higher or lower degree of (approximate) linguistic equivalence	naturalization modernization topicalization nationalization	systemic, acceptable text (potentially conservative) adaptation
Repetition	<i>total</i> : non-translation, copy <i>partial</i> : calque, literal translation, word-for-word translation	exoticization historization (through the mere intervention of time-place distance)	non-systemic, non-acceptable text (potentially innovative)
Deletion	reductive translation abridged version under-translation expressive reduction	universalization dehistorization (through the removal of foreign cultural signs)	T. T. is a less typical specimen of a (target) text-type neutralization of stylistic or generic peculiarities
Addition	paraphrastic translation more explicit text overtranslation expressive amplification	exoticization historization (through the positive addition of foreign cultural signs)	T.T. is a more typical specimen of a (target)text-type introduction of stylistic or generic markers
Permutation	(metatextual) compensation	(metatextual) compensation	(metatextual) compensation

Преимуществом типологического подхода является создание сравнимости разных переводческих стратегий и технических средств, а также рассматривание текста в виде комплементарного целого, операционально представимого при помощи трех кодов. Кроме того, данный подход отражает и возможное восприятие текста перевода (через взаимосвязи между переводом и его текстовым окружением).

Последним хочется выделить методологически очень важный **семиотический** подход. Элементы семиотичности можно было увидеть и в предыдущих случаях, но собственно семиотический подход связан более всего с введением динамического измерения в анализ переводческой деятельности. С одной стороны, это касается различения семантического и семиотического способов

означивания, причем семиотическое может быть объявлено даже непереводаемым (см.: Гога 1981). На этом фоне стоит вспомнить мысль Э. Бенвениста: "Семиотическое (знак) должно быть *узнано*, семантическое (речь) должно быть *понято*" (Бенвенист 1974: 88). Хотя сам Э. Бенвенист считает язык единственной системой, "где означивание протекает в двух разных измерениях" (Бенвенист 1974: 88), и видит между ними непреодолимую грань, все же в этом противопоставлении семантического и семиотического можно увидеть зачатки семиотики текста, понимание любого текста как одновременно единого и полисистемного. Особое значение это приобретает, например, при определении соотношения иконического и вербального в интерсемиотическом переводе.

С другой стороны, динамизм достигается введением наряду с понятием семиотики еще и понятия семиозиса, т.е. ситуации и процесса семиотизации. Таким образом, семиотика культуры будет коррелироваться с семиозисом в культуре (Kelkar 1984: 132), набор знаков может быть понят как знаковая система (или сосуществующие знаковые системы) при помощи понимания закономерности порождения знаков. Конечно же, в этом можно увидеть и принципиальное различие двух семиотик, семиотики языка и семиотики знака (см. Успенский 1988: 69). С другой стороны, Ю. Лотман как представитель семиотики культуры пишет, что "текст есть момент равновесия между тенденцией функционального распада его на два или несколько текстов и полной унификации как внутренне однородного" (Лотман 1982: 4). Проблемы текста он связывает с проблемой знаковой системы следующим образом: "Можно представить себе семиотическую ось, на одном конце которой располагаются искусственные языки, метаязыки и все механизмы, обеспечивающие однозначность понимания, в центре — естественные языки, а на другом конце — полиструктурные системы типа языков поэзии (и искусства вообще). Реальные тексты перемещаются по этой оси в зависимости от их структурной доминантности. При этом читательское восприятие может сдвигать текст в ту или иную сторону, перемещая доминанту" (Лотман 1992: 146).

В связи с проблемами стихотворного перевода Ю. Лотман вводит аспект, существенный и для осмысления тотального перевода: "Художник доводит до аудитории программу построения структуры: овладение ею превращает детали текста в структурные элементы. В этом смысле художник и его аудитория находятся не в положении людей, с самого начала говорящих на одном языке" (Лотман 1994: 238).

С точки зрения тотального перевода можно исходя из тартуско—московской школы выделить еще один аспект, связанный с однотипностью внутритекстовых (внутриязыковых) межтексто-

вых связей. На уровне стиля это сформулировал Б. Успенский: "Действительно, потенциальная эквивалентность выделяемых в языке стилей выражается в том, что мы можем **переводить с одного стиля на другой** в языке — аналогично тому, как мы можем переводить с языка на язык, — и, так же как и в случае языков, мы можем говорить о возможности передачи тождественного содержания при помощи разных стилей именно в той степени, в какой мы можем переводить со стиля на стиль" (Успенский 1969: 489—490). На уровне же текста универсальную формулировку дал Ю. Лотман: "Семиотический подход к проблеме литературных связей и — шире — любых межтекстовых отношений вскрывает принципиальную однотипность их с внутритекстовыми процессами и отношениями" (Лотман 1982: 3). Логика данного подхода, сближающая внутритекстовые и межтекстовые связи, допускает распространение этого подхода и на интерсемиотические связи в ситуации, например, экранизации или инсценировки романа. Следует лишь помнить о разных устройствах языков словесных (дискретных) и иконических (континуальных), об отсутствии изоморфизма между ними, но в то же время об их изоморфизме "внесемиотическому миру реальности" (Лотман 1992: 18). Соответственно нужен различный подход и к характеру текстов или взаимоотношению текста и его элементов: "Невозможность точного перевода текстов с дискретных языков на недискретно-континуальные и обратно вытекает из их принципиально различного устройства: в дискретных языковых системах текст вторичен по отношению к знаку, т.е. отчетливо распадается на знаки. Выделить знак как некоторую исходную элементарную единицу не составляет труда. В континуальных языках первичен текст, который не распадается на знаки, а сам является знаком или изоморфен знаку" (Лотман 1992: 38). Понятно, что в случае интерсемиотического перевода можно говорить об условной переводимости и условной адекватности и, что особенно свойственно, об обратной непереводимости, т.е. о невозможности обратного перевода в узнаваемом виде — он окажется новым текстом (Лотман 1992: 35—36).

С позиции пирсовской семиотики смотрит на перевод(имость) Д. Л. Горле. Она ввела в научный обиход термин **семиоперевод** (semiotranslation), понимаемый как переводческий семиозис — перевод является для нее договорным семиозисом (contractual semiosis — Goriée 1993: 212 и сл.). Для нас важно подчеркнуть, что в процессе перевода Д. Л. Горле наблюдает принципиальную комплементарность: "In translation real exchange "degenerates" into complementarity" (Goriée 1993: 213). Д. Л. Горле видит в трудах Ч. С. Пирса основу возможности построения действительно

семиотического подхода к переводу и отказа от зависимости от лингвоцентристских концепций. В трудах Пирса она выделяет два лейтмотива: "Two themes run throughout: first, that we should consider seriously the logical implications of semiosis as a paradigm for (sign) translation (of which interlingual translation is only one ramification); second, that translation (in its manifold varieties, but concentrating on Jakobson's language-based distinction, with particular emphasis on interlingual translation) exemplifies in its turn semiosis" (Gorlée 1993: 219–220). Переводимость определяется в этом подходе "договоренностью" семиозиса, поэтому не может и быть статического описания семиозиса: "Nothing is fixed in sign translation: the translating text-sign, the translated text-sign, the (non)linguistic codes, the translator, the translational and general-cultural norms, all are subject to continual interaction and change, even to a minute degree" (Gorlée 1993: 223).

В итоге можно сказать, что разные подходы к проблеме соотношения языка и культуры (языка и мышления) и переводимости так или иначе возвращают нас к феномену неопределенности перевода. Более того, исходя из динамического понимания языковой — текстовой — культурной коммуникации мы можем почти любое понимание рассматривать как радикальный перевод. Методологически это означает поиски равновесия между уникальностью авторского текста и каждого его прочтения отдельным читателем, с одной стороны, и усредненным (т.е. неопределенным) восприятием языка, культурных коннотаций и текстов, с другой.

Каждую книгу можно прочитать, каждый фильм можно посмотреть и каждую симфонию можно прослушать по-своему и это свобода (до произвола) восприятия есть факт любой культуры. Но существует еще культура как образование, читательская и т.п. память и восприятие каждого нового текста зависимо от культурного опыта воспринимающего до такой степени, что в некотором смысле любой текст, попадающий в руки читателя, уже прочитан, т.е. сразу конвенционализуется. На другом же полюсе есть текст, заключающий в себе образ аудитории, т.е. и возможность некоторого оптимального восприятия: "Thus every act of reading is a difficult transaction between the competence of the reader (the reader's world knowledge) and the kind of competence that a given text postulates in order to be read in an economic way" (Eco 1992: 68).

В такой ситуации невозможен и однозначный подход к проблеме переводимости. Отдельно можно говорить о переводимости как культурно-языковой и поэтической характеристике текста, о переводимости перцептивного или концептуального единства текста, о переводимости как предопределенности рецепции

текста в определенной культуре. Все эти аспекты могут рассматриваться как разные, лишь частично совмещаемые доминанты переводческой деятельности. Осмысление комплементарных связей между разными аспектами переводимости предполагает динамизм, связанный с различием границы между означающим и означаемым, частью и целым в каждой отдельной переводимости. Девизом для этой деятельности хорошо подходят слова М. Фуко: "Должен существовать язык (или по крайней мере может), который собирает в своих словах тотальность мира, и наоборот, мир, как тотальность представимого, должен обладать способностью стать в своей совокупности Энциклопедией" (Фуко 1977: 140).

В процессе перевода доминанта как основа концептуальности переводческой деятельности может быть в подлиннике, в переводчике или воспринимающей культуре. В первом случае подлинник диктует сам свою оптимальную переводимость. Во втором случае переводчик как творческая личность реализует себя через выбор метода перевода, а метод перевода означает определение степени переводимости. В третьем случае переводчик исходит из возможного читателя перевода или из культурных (социальных, политических) норм, т.е. определяет степень переводимости условиями восприятия. Это три общих типа переводимости. С другой стороны, можно попытаться типологизировать проблемы переводимости при помощи выделения некоторого набора параметров абстрактной переводимости культуры как комплементарного целого, причем в зависимости от доминанты конкретного перевода эти параметры могут образовать иерархию. Переводимость культуры, естественно, не может быть сведена к языковым или культурологическим проблемам, так как от переводчика требуется целый ряд компетентностей: языковая компетентность, историко-культурная компетентность, литературно-художественная компетентность и коммуникационная (прагматическая) компетентность.

Перечислим возможные параметры переводимости культуры. ПАРАМЕТР ЯЗЫКА включает грамматические категории, реалии, речевой этикет, ассоциации, картину мира и дискурс. **Грамматические категории** важны в переводе особенно в связи с вопросами наличия—отсутствия рода в языке, а также временем и числом (например, явления *singularia* и *pluralia tantum* и т.п.). Особую проблему составляют **реалии** или культурные термины, проблема перевода которых достаточно изучена. В передаче реалий возможны транскрипция (транслитерация) и перевод; введение неологизма (калька, полукалька, освоение, семантический неологизм), замена реалии реалией, приблизительный перевод (родо-видовая замена, функциональный аналог, описание, объяс-

нение) и контекстуальный перевод (Влахов, Флорин, 1980). **Речевой этикет** может рассматриваться и под реалиями (например, передача отчества в переводах с русского), но составляет особую проблему в случае тыканья и выканья, например, в переводе с английского на русский. **Ассоциации** являются проблемой не только в плане понимания экспрессивного ореола слова, но в качестве знаков-символов (признаки бедности-богатства на уровне марок автомобилей или напитков и т.д.), а также символов (любви, траура и т.д.). **Картина мира** составляет особую проблему перевода в связи с разницей в двух языках между соотношением эксплицитного и имплицитного (отсюда и соотношение вербального—иконического). Например, перевод хайку или танка с японского на английский затруднен (несмотря на внешнюю простоту) из-за большей эксплицитности (и меньшей картинности) английского языка. **Дискурс** связан как с проблемами функциональных стилей, речевых пластов в языке, так и с осознанием специфичности переводческих проблем, когда различаются отдельно особенности литературного языка, языка художественной литературы или поэтического языка (см. Григорьев 1979: 60—101).

В зависимости от стратегии перевода в рамках параметра языка можно говорить о национализации (или натурализации), перенационализации, денационализации и смешении национальных признаков.

ПАРАМЕТР ВРЕМЕНИ дополняет предыдущий параметр. Если грамматическое время является одним из средств достижения внутреннего единства текста, то в данном параметре важно различать **историческое** и **культурное** время, причем в историческом времени могут различаться **авторское** и **событийное** время. В связи с авторским временем (т.е. временем написания текста) встает вопрос сохранения—несохранения временной дистанции, например в случае Шекспира, или попытки отношения к языку перевода также, как Шекспир относился к английскому языку своего времени. Событийное время (время протекания событий в тексте) становится сложной проблемой, когда подлинник соединяет разные эпохи и каждая эпоха характеризуется своим языком. Тогда возможны приблизительные решения типа: "Modern hebrew: Biblical Hebrew is like: Modern English: Shakespearean English" (Tobin 1992: 310). В романе эстонского писателя Яана Кросса (Jaan Kross) "Императорский безумец" (Keisri hull), действие которого происходит в начале XIX века в Эстонии, где в речевом этикете преобладал немецкий язык (как и есть в подлиннике), в русском переводе ("Дружба народов" 1982, № 6) применяется французский язык как более свойственный для русского дворянства. Еще более странным является в этом переводе замена исторических названий улиц современными.

Культурное время связано с наличием—отсутствием стилистических средств для передачи определенных стилей. Особенно когда большие культуры переводятся в малые, в глаза бросаются пробелы в развитии малых культур или другой темп развития. Например, совершенно отличаются проблемы переводчиков произведений французского классицизма на русский язык, где исторически сложились свои традиции и стилистика классицизма, и на эстонский язык, где вообще нет учения трех стилей и не было своего классицизма.

В рамках переводческих стратегий время может архаизироваться (абстрактное прошлое), историзироваться (конкретное прошлое), модернизироваться и нейтрализоваться.

ПАРАМЕТР ПРОСТРАНСТВА соединяет проблемы социального, географического и психологического пространств. **Социальное пространство** отражается в социолингвистических проблемах перевода социальных диалектов, арго и жаргонов и обычно допускается перевод социального диалекта социальным диалектом. Но здесь могут отражаться и идеологические проблемы. Например, в указанном выше романе Я. Кросса на действительность русской империи смотрит в качестве повествователя эстонец, окруженный и соответствующим бытом и языком. В указанном русском переводе эстонская часть в большой мере опущена, т.е. с точки зрения идеологии текста исчез один мир. **Географическое пространство** присутствует в переводческой трактовке прежде всего как проблема перевода территориальных диалектов. Обычно отрицается возможность перевода территориального диалекта территориальным диалектом, но возможны и исключения. Например, сибирские крестьяне из романа Валентина Распутина "Прощание с Матерой" говорят в эстонском переводе на чистом диалекте крупнейшего эстонского острова Сааремаа. Знатокам это мешает, а средний читатель, потерявший тесный контакт с диалектом, видит в применении диалекта стилизацию деревенской речи. С другой стороны, исчезновение в русском переводе романа "Неизвестный солдат" (Tuntematon sotilas) финского писателя Вяйно Линна (Väinö Linna) диалектного многоглаголия лишает роман исходной концепции — группа финских бойцов в событиях Зимней войны 1939 года как носителей разных диалектов, отражает как всенародность войны, так и разносторонность финского национального характера. С географическим пространством связано еще и приложение к переводу географических карт или других изобразительных метатекстов.

Особой проблемой является **психологическое пространство**. Одной из причин устаревания переводов является отсутствие внутреннего единства текста. Но внутреннее единство достигается не только языковой связностью, но и представимостью, визу-

альностью текста (Schulte 1980: 82, Caws 1986: 60–61, White 1987). Это не только проблема удобства читательского восприятия (единства перцепции), но и рабочая проблема переводчика. Например, эстонский переводчик "Старшей Эдды" Рейн Сепп (Rein Sepp), переводивший эпос в деревне, воссоздал мир эпоса вокруг своего дома, снабдив конкретные места названиями из него, т.е. ему было важно иметь во время работы перед глазами единый воображаемый мир (ср. и Lawall 1980).

Возможными стратегиями перевода пространства являются перцептивная конкретизация при помощи локализации (комментированного перевода) или визуализации (представимости ситуаций), натурализация (адаптирование), экзотизация и нейтрализация (обычно как универсализация или генерализация: не вигвам, а жилище и т.д.).

ПАРАМЕТР ТЕКСТА как поэтики и литературной техники. Сюда входят жанровые признаки, хронотопные уровни и система выразительных средств. Перевод **жанровых признаков** связан как с жанровыми конвенциями (замена эстонским переводчиком начала XX века верлибра М. Кузмина ритмической прозой), так и способом интерпретации жанра в целях перевода (поэма Н. Гоголя "Мертвые души" или поэма "Легенда о Великом Инквизиторе" в романе Ф. Достоевского "Братья Карамазовы"). **Хронотопные уровни** являются сферой, где переводчику необходимо (в идеале) эксплицировать (осознать) имплицитные свойства текста как проблему перевода. Это касается (часто речевого) различения сюжетного хронотопа как мира и языка **повествования и повествователя**, психологического (или персонального) хронотопа как **экспрессивного ореола персонажа** и метафизического хронотопа как выражения авторской концепции, индивидуальной мифологии или языка, выражаемой **авторской лексикой**. Повествователь и тип повествования становятся особой переводческой проблемой в ситуации усложненности языковой или поэтической структуры текста. Примером первой может быть перевод сказа. Например, Б. Леннквист допускает в анализе шведских переводов "Конармии" И. Бабея применение для передачи сказа не только языковых (особенно выделяя синтаксис), но и графических средств (для выделения маркированных слов или модальности (Леннквист 1989: 109). Примером второй может быть противопоставленность повествователя автору, отражающаяся как в ментальности, так и в языке. Например, переводчикам романов Ф. Достоевского следует помнить, что повествователи романов "Бесы" или "Братья Карамазовы" упрощают события и психологические коллизии, будучи не очень развитыми, и, конечно же, они не выражают позиции автора.

Под экспрессивным ореолом персонажа мы понимаем тот постоянно сопровождающий его в тексте набор характеристик, лексическое поле, определяющее единство восприятия персонажа. Любопытно, что в новых, отредактированных изданиях старых переводов это единство может пропадать, т.е. психология редактора отличается от психологии переводчика. Часто сюда входит и ореол имени, будь это Коробочка из "Мертвых душ" Н. Гоголя, Лев Мышкин из "Идиота" Ф. Достоевского или Червяков из "Смерти чиновника" А. Чехова.

Проблемы переводимости автора связаны в первую очередь с узнаваемостью его словоупотребления. Иногда это касается авторских словечек (типа *надрыв* или *стушеваться* Ф. Достоевского), иногда это индивидуальная образность или мифология (сравни различие индивидуальных словарей внутри одного литературного направления — язык Ш. Бодлера и язык французского символизма, языки А. Блока, А. Белого и русского символизма). Особенно актуальна проблема авторского языка в случае стихотворного перевода, так как неизбежные там добавления могут оказаться в противоречии с образной системой автора.

Система выразительных средств осмысливается как проблема своего и чужого в стиле автора. На всех лингвистических уровнях (фоно- и морфологическом, лексическом, синтаксическом), а также на уровне абзаца (строфы) существует закономерность в выборе средств, их повторяемость. Отсутствие этой повторяемости меняет в переводе не только языковой стиль, но и ритм текста. Хорошим примером может послужить перевод на эстонский язык "Войны и мира" Л. Толстого. В 1950-е годы русская классическая литература была подчинена задачам советизации и переводы с русского стали для союзных республик кампаниями перевода, когда переводить нужно было очень быстро. Поэтому текст "Войны и мира" был разделен между несколькими переводчиками и в итоге каждый том имеет свой стиль. В менее прагматической ситуации это касается узнаваемости лейтмотивов, рифменных сцен и других повторяющихся элементов. Конечно же, это касается и всех типов связности текста — дистантной (контактные повторы лексем, эволюция лексем с изменением объема и т.п.), ассоциативной (ретроспективные и проспективные связи, коннотации, субъективно-оценочная модальность) и образной (чувственное восприятие как ментальное единство, развернутые метафоры и т.п.).

В плане переводческих стратегий параметр текста включает проблемы сохранения—несохранения структуры (иерархичности элементов и уровней), а также сохранения—несохранения языковой связности.

ПАРАМЕТР ПРОИЗВЕДЕНИЯ включает проблемы, связанные с осмыслением текста. Конечно, уже сам текст перевода является интерпретацией подлинника. Он может исходить из закодированного в подлинник образа аудитории, но может быть ориентированным и на новую читательскую реакцию (или на определенный круг читателей). С другой стороны, формированию личного отношения к тексту можно способствовать при помощи дополнительных метатекстов в ситуации книжного издания перевода.

Дополнительность метатекстов означает, что перевод может быть включен в культуру и в читательскую память комментариями, глоссариями и т.п. Дополнительные метатексты могут быть **пресуппозиционными** и **интерпретирующими**. Пресуппозиционные метатексты иногда просто необходимы для понимания как концепции, так и поэтики и языка текста. Например, очень бедным будет прочтение драмы финского писателя Алексиса Киви (Aleksis Kivi) "Куллерво" (Kullervo), если мы не будем знать полемики этого текста с финским эпосом "Калевала" (Kalevala), откуда и взято само название драмы. Но пресуппозиционные метатексты прежде всего связаны с более общей просветительской функцией переводов особенно классической литературы. Поэтому М. Гаспаров считает издевательством над читателем отсутствие в массовых изданиях классики комментариев: "И чем шире круг читателей, к которому обращена книга, тем больше нужно и места для комментария..." (Гаспаров 1988: 48). И, конечно же, необходимы не просто текстологические комментарии, а переводческие. Например, М. Гаспаров утверждает, что переводы античных авторов для современного читателя, в памяти которого нет античности в виде системы, должны быть снабжены именно общими пресуппозиционными метатекстами: "Дать именно эту систему — главная задача современного комментария, желающего делать свое культурное дело; а это требует объяснений не построчно-пословных, а связных, очерковых, тип которых еще не выработан" (Гаспаров 1988: 47, см. и Розина 1988).

Существование при переводе интерпретирующих метатекстов не является лишением свободы читателя. И читатель нуждается в некотором игровом пространстве, он вправе узнать о многозначности текста, но и о механизме текста, о его доминантах. Этому мало способствуют нейтральные информационные комментарии имен или событий, упоминаемых в тексте. В телеологию переводческих комментариев входит связывание любой комментируемой детали с текстом, включение комментария в стратегию текста.

Читательская реакция как элемент параметра произведения означает частое и желаемое наличие в культуре разных версий (классического) многозначного текста. Это важно и для понимания читателями онтологии перевода, его серийности. В общем же слу-

чае это связано с эксплицитным обоснованием или имплицитной реализацией конкретного метода перевода (т.е. читательской версии). Например, "Гамлеты" Б. Пастернака и М. Лозинского находятся в отношении дополнительности как разные версии текста, предназначенные изначально и для разных аудиторий. Перевод Лозинского книжный, перевод Пастернака — театральный, первый лучше читается, второй — слушается (см. и Эткинд 1979).

С точки зрения переводческих стратегий можно выделить установку комментировать подлинник переводом (перевод как читательская версия, внутритекстовые пояснения), сопровождать текст комментариями (построчные комментарии, специальные комментарии в конце текста), сопоставлять два текста — перевод и систематический комментарий, разделить проблемы переводимости между текстом и комментарием, т.е. превратить комментарии в компенсацию непереводаемых элементов текста. Конечно же, комментирование даже адекватного перевода может всегда стать идеологической деятельностью (ср. Hodge, McNoul 1992).

ПАРАМЕТР СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДЕТЕРМИНИРОВАННОСТИ приводит нас к цензурным проблемам или тенденциозности перевода. Следует различать ситуации, когда переводчик зависим от (идеологического) редактирования и перевод становится очищенным — *editio purificata*. Например, в 1950-ые годы заставили переводчика поэмы Н. Некрасова "Кому на Руси жить хорошо" вынуть из перевода точно переведенные строки о русском пьянстве как компрометирующие "старшего брата" эстонского народа и, таким образом, идеологически вредные.

С другой стороны, переводчик может и сам сделать из перевода выражение собственных взглядов, направить оценочность перевода в сторону тенденциозности. Таким можно назвать перевод Л. Толстым рассказа Ги де Мопассана "Порт", концовку которого Толстой полностью изменил и превратил в выражение своих идей. Сейчас этот перевод печатается как толстовский текст в собраниях его сочинений под названием "Франсуаза". Можно привести и эстонский пример. Поэтесса Марие Ундер (Marie Under), успевшая перед оккупацией советскими войсками Эстонии завершить работу над сборником переводов стихов М. Лермонтова и эмигрировать, несколько переакцентировала в сложившейся ситуации стихотворение "Прощай, немытая Россия", где в переводе при помощи изменения одной буквы (*pesemata* → *pesematu*) немытая Россия стала невымываемой. В более нейтральных случаях оценочность (до тенденциозности) отражается почти всегда в выборе текстов для сборников избранных стихов или рассказов.

В итоге мы можем проблему переводимости рассматривать как типологию параметров, находящихся в отношениях дополни-

тельности. В сумме эти параметры могут стать одной частью комплексного анализа переводческой деятельности и могут, в принципе, оказаться применимыми и при анализе тотальной переводческой деятельности в культуре как в рамках одного языка, так и в контактах между разными естественными языками, а также между разнотипными знаковыми системами.

Переводимость культуры

Параметры переводимости	Переводческие стратегии
Язык: грамматические категории, реалии речевой этикет ассоциации картина мира дискурс	национализация (натурализация) перенационализация денационализация смесь
Время: историческое авторское событийное культурное	архаизация историзация модернизация нейтрализация
Пространство: социальное географическое психологическое	перцептивная конкретизация: локализация визуализация натурализация экзотизация нейтрализация
Текст: жанровые признаки хронотопные уровни повествователь и повествование экспрессивный ореол персонажа авторская лексика и синтаксис система выразительных средств	сохранение—несохранение структуры (иерархичности элементов и уровней) сохранение—несохранение связности
Произведение: дополнительность метатекстов (книга): пресуппозиции интерпретации читательская реакция	читательская версия внутритекстовые пояснения построчные комментарии специальные комментарии в конце общие систематические комментарии метатекстовая компенсация
Социально-политическая детерминированность: нормы и запреты (<i>editio purificata</i>) оценочность перевода (тенденциозность)	очищение текстов (тенденциозное) ориентирование текстов

5. Проблемы переводимости литературного направления

Если довольно часто слышны упреки в адрес современного переводоведения как несколько искусственной и далекой от переводческой практики науки, то в качестве компенсации предлагают обычно имманентно-текстовый подход. Основой такого подхода является сопоставительный лингво-стилистический анализ подлинника и перевода. Переводоведы, для которых общепризнанным объектом науки перевода является процесс перевода, также исходят из сопоставительного анализа языковых и текстовых структур. Но в то же время, как нам кажется, следует осторожно относиться к мнению, по которому "сопоставление опубликованных переводов с подлинниками — лучший способ разработать общую и частную теорию перевода" (Гак 1979).

Действительно, работа переводчика и критика-историка начинается с анализа подлинника. Переводоведческий анализ отличается от лингвистического, литературоведческого или исторического анализа тем, что исходит из особенностей процесса перевода, т.е. понимания, что в любом процессе перевода неизбежно приходится говорить о соотношении переводимых, пропускаемых, изменяемых и добавляемых элементов. Это соотношение отражает, с одной стороны, культурно-языковые различия текстов, с другой стороны — особенности работы переводчика и функции перевода. Следовательно, для нормального протекания процесса необходим ценностный подход (Ельмслев 1960: 125): для понимания функций элементов необходимо понимание структуры текста, понимание же структуры предполагает понимание иерархического построения текста, особенностей соотношения плана содержания и плана выражения, единства текста. В результате можно выделить доминанту, которую мы определяем, следуя за Р. Якобсоном, "как фокусирующий компонент художественного произведения: она управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры" (Якобсон 1976: 56). Конечно, столь же важна и возможность выделения элемента и элементов, которыми можно при необходимости жертвовать с наименьшим ущербом для целого текста.

Выделение доминант в подлиннике и/или переводе и анализ при их помощи протекания конкретного процесса перевода продуктивны и с точки зрения главного онтологического признака перевода — его серийности. Анализ процесса перевода и сопоставительный анализ подлинника и перевода необходимы как для различения разных типологических возможностей в пере-

водческой деятельности, так и для научного осмысления факта, что абсолютного или идеального перевода нет, а на основе одного подлинника можно создать целую серию разных, но принципиально равноценных переводов.

Но эту серийность перевода недостаточно противопоставить единственности и уникальности подлинника. Вопрос не только в том, что любой текст допускает возможность разных интерпретаций. В принципе возможно, что текст в своей уникальности и целостности все же является частью более крупного целого и без учета целого трудно говорить и об онтологии данного текста. Этим целым может быть интертекстуальное пространство (система парадигматических текстовых связей), соединяющее параллельные или родственные явления в рамках поколения или литературного направления. Например, для осмысления творчества младших символистов в начале XX века в России важную роль играет индивидуальная мифология поэтов в рамках единого направления: так в одном типологическом ряду оказываются прекрасная дама А. Блока, дева радужных ворот К. Бальмонта, золотое руно А. Белого, Христос Д. Мережковского и т.д.

С другой стороны, конкретный текст может иметь значимое хронологическое или линейно-композиционное место среди предшествующих или последующих текстов в рамках цикла, сборника, периода или всего творчества писателя. Эти синтагматические связи значимы и в прозе (например, творчество как единый текст), но особенно важны они для поэзии. Сливаются же парадигматический и синтагматический аспекты в ситуации осмысления переводимости литературного направления или группировки.

Для характеристики литературного направления необходимо сопоставление эксплицитной и имплицитной поэтики, т.е. программных высказываний-требований к текстам и особенностей построения этих текстов. Кажется, что особое значение имеют (особенно в случае направлений, где преобладает или является наиболее программной поэзия) внутри направления внетекстовые взаимосвязи, отношения разных текстов в творчестве как одного автора, так и разных авторов, представителей одного направления. В аспекте целостного восприятия очень важной является возможность создания гипотетического текста направления как некоторого архitekста, отражающего и особенности поэтики направления, и самосознание эволюции, так сказать автомиф направления. Поэтому в переводческой деятельности очень важно не только выявление лингвостилистической специфики текстов и их соотношения с эксплицитной поэтикой направления, но и тематических и сюжетно-фабульных связей между текстами. Учитываться должна возможность восприятия на фоне направ-

ления как отдельно взятого текста, так и группы текстов (цикл, сборник и т.п.).

Тут конкретные проблемы перевода соприкасаются с самыми общими проблемами переводимой литературы, ее местом в принимающей культуре. Ни тип перевода, ни метод и оценка этого метода не могут быть конечной целью анализа. Еще И. Левый подчеркивал, что, говоря о переводе, необходимо "заниматься не только **отдельными** произведениями переводчиков, но также и функцией этого вида литературы как **целого** в гармонии современной культуры" (Левый 1974: 236). Конечно, некоторые общие проблемы могут рассматриваться и на основе сопоставительного анализа. Так, например, можно сказать, что перевод является формой критики подлинника, естественно, имплицитной ее формой (Bruns 1977: 25). Но, с другой стороны, порой является важным и так сказать значимое отсутствие перевода или его сознательное, часто идеологическое, искажение. Само понятие искажения шире деформации отдельного текста, включая 1) замалчивание некоторых авторов или произведений, 2) заведомо неполное осведомление читателей, 3) намеренный набор текстов и 4) фальсификацию как искажение конкретного текста (Райсснер 1976: 500 — 501).

Так что наряду с переводом языков и текстов следует говорить и о переводе авторов, направлений и литератур. Сопоставительный анализ в такой ситуации основывается как на существующих, так и на несуществующих или специфицирующих каналах восприятия. Хотя эти проблемы глобального перевода еще далеко не решены, все же существуют попытки выйти за рамки изолированного текста, сопоставлять не только внутритекстовые, но и внетекстовые связи. Подлинник можно представить концентрически, в окружении, например, в случае стихотворения, других стихов цикла или сборника, творчества и биографии данного автора, литературного направления или группировки, национальной литературы определенной эпохи. От переводчика зависит внетекстовое окружение, возможный мир перевода. Он может переводить на уровне языкового текста или жанра, может переводить просто национального поэта или члена группировки, но может переводить и уникального поэта. Не всегда позиция переводчика может быть определена на основе сопоставительного анализа подлинника и перевода. Поэтому сравниваться должны не просто тексты подлинника и перевода, но и способы их существования¹.

Это можно пояснить на примере эволюции взглядов В. Брюсова на перевод. В 1905 году он писал в статье "Фиалки в тигеле": "Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным

в переводимом произведении, составляет **метод перевода**" (Брюсов 1975: 106). В. Брюсов предлагает в данной статье весьма субъективистский подход к переводу: поэт имеет большую свободу в выборе средств для воссоздания чужого текста, а результат включается в его собственное творчество, так как он бросил "понравившуюся ему фиалку чужих полей в свой тигель" (Брюсов 1975: 104). В 1916 году он отвергает идею наиболее важного элемента и мечтает перевести все, добивается вечностного перевода, так как "переводить для "современного читателя" — значит делать работу, годную лишь на некоторое время" (Брюсов 1971: 126). В. Брюсов утопически желает воплотить в одном тексте перевода все особенности стиля и языка, сохранив при этом цитируемость классических текстов: "Мне хочется представить читателю как бы латинский текст од Горация, причем, однако, все слова текста были бы читателю понятны" (Брюсов 1971: 127).

От **однодоминантного** перевода Брюсов двигается к идее **многодоминантного** перевода, к идее утопической, но поучительной. Может быть, именно как символист В. Брюсов понял культурную ценность и многофункциональность перевода, необходимость внедрения перевода в культуру. Он хотел в тексте перевода увидеть то, что можно увидеть лишь в **книге** переводов. Хотел оставить чужой текст чужим, но понятным носителю другого языка.

В науке перевода можно наблюдать сдвиг от понимания перевода к пониманию посредством перевода. Но понимание посредством перевода неотделимо от понимания посредством переводной книги. Текст перевода является лишь одной ее частью. Отдельно можно говорить об иллюстрациях, комментариях, после- и предисловиях, биографических справках и т.п. Все эти метатексты соответствуют разным возможностям общения с поэзией, удовлетворяя разные читательские ожидания. Но, наверное, самым главным является непосредственное текстовое окружение каждого отдельно взятого стихотворения.

В переводе лирики редко можно говорить о полных собраниях сочинений, как и о переводе целиком отдельных скомпонованных автором книг. Но и носитель языка подлинника не всегда пользуется наиболее представительными изданиями, тем более, что символистская поэзия издана отнюдь не массовыми тиражами. Так, русский читатель может пользоваться многократно переизданной хрестоматией Н. Трифонова "Русская литература XX века. Дооктябрьский период", включающей отрывки из статей В. Брюсова, Д. Мережковского и И. Бальмонта и подборку из более 100 стихотворений. Есть фотографии, но нет данных об авторах. Можно пользоваться и антологией "Русская поэзия конца XIX — начала XX века" (М., 1979), включающей около 200 сти-

хотворений, где можно найти краткую биографическую справку по каждому автору, данные основных изданий стихотворных сборников. Из наиболее крупных авторов в названной хрестоматии нет Вяч. Иванова, в антологии — Д. Мережковского и З. Гиппиус.

Есть еще целый ряд авторских сборников, составленных по разным принципам как в подборе, так и в последовательности текстов. "Внутрилитературный перевод" допускает наличие совершенно субъективных изданий, о которых пишет и исследователь: "Я мысленно вижу перед собой полку книг в разнообразных переплетах: А. Пушкин. Избранное. Составитель Е. Евтушенко; А. Ахматова. Стихотворения. Составление и комментарий Б. Ахмадулиной..." (Сайтанов 1986: 160). Столь же субъективным является расположение стихотворных текстов в хронологическом порядке в шеститомном собрании сочинений А. Блока, где хронологический принцип оправдывается составителем Вл. Орловым ориентацией издания на массового читателя (Блок 1980: 471). Исключением являются в этом издании в качестве имеющих "целостную и неделимую художественную структуру" (Блок 1980: 472) циклы "Снежная маска", "На поле Куликовом", "Итальянские стихи", "Кармен" и некоторые другие. Издания, принципы составления которых колеблются от субъективности до эклектизма, могут удовлетворить читателя лишь при наличии в обиходе достаточного количества полных или авторских изданий. Издание текстов должно дополняться изданием творчества. При этом, конечно же, необходимо уважение к авторской воле. Перед нами ведь очень частая проблема внутрилитературного перевода. Как в случае перевода на другой язык, так и в случае внутрилитературного перевода, т.е. издания текстов в разного типа изданиях и разных подборках, происходит отклонение от подлинника (авторских принципов), исходя из конкретной цели. Перевод и издание текстов равноценные процессы и, например, однотомник стихов А. Блока может дать современному русскому читателю столь же мало понятия о символизме, как и английскому читателю в случае переводного сборника.

Если в литературной культуре сосуществование разных версий символизма или творчества отдельных символистов вполне закономерно, то в переводной культуре, особенно в случае малых культур, одним изданием исчерпывается, например, понимание символизма, может быть, на долгие годы. Поэтому составление антологий или сборников отдельных символистов очень ответственное занятие. Целесообразным следует считать так называемый оптимальный перевод, исходящий из принципов существования и осмысленности подлинника. Проблему переводимости своего творчества имплицитно решает каждый автор или

каждое литературное направление. Подлинник сам диктует условия его оптимального перевода, и переводчику и составителю переводной книги остается лишь учитывать эксплицитные указания и эксплицировать имплицитные². Хотя это и звучит парадоксально, переводчик в известном смысле всегда концептуальнее поэта, он вынужден осознавать (или игнорировать) и то, что для поэта было неосознанным. Знание необходимо, ибо перевод должен быть одновременно источником информации в качестве книги и интерпретированным текстом в качестве предлагаемой читателю выборки произведений.

Символисты охотно печатали в периодике и отдельные свои стихотворения, но их творческое самосознание неотделимо от понятия **книги**. Наверное, для программы любого первого сборника переводов подходит отношение А. Блока к первой книге поэта вообще (1905): "Всякая книга соответствует выставке в том смысле, что ее следует наполнять избранным материалом... Первый сборник дает тон и надолго утверждает репутацию автора... Первая книжка может быть совсем тоненькой, но непременно должна, хотя бы и бледно и неумело, указывать внутренний путь автора" (Блок 1962: 563). Известно, что содержание книги неразрывно связано для Блока с обложкой, шрифтом и другими элементами оформления книги. Так, обложка книги К. Бальмонта "Только любовь" не вступает в мелодию сборника (Блок 1962: 530), обложка сборника И. Анненского безобразна (Блок 1962: 620), но "Urbi et Orbi" В. Брюсова восхищает его мелким шрифтом, "Черным бисером букв", соответствующим творчеству В. Брюсова (Блок 1962: 532).

Поскольку отношение А. Блока к творчеству своих современников анализировалось довольно подробно (Ланда 1982), приведем некоторые менее известные примеры. Так, Вяч. Иванов писал в 1908 году В. Брюсову о "книге лирики" под названием "Любовь и смерть": "...эта, четвертая, книга лирики необходима для архитектурной стройности тома "Cor Ardens". Ее вложение в том позволяет всю книгу назвать уместно "Cor Ardens" и удивительно гармонирует с прекрасной обложкой Сомова" (Брюсов 1976: 514) В. Брюсов отнесся к этому с пониманием и ответил: "Что касается до твоего нового цикла стихов, я считаю решительно необходимым, чтобы ты включил его как отдел в "Cor Ardens"" (Брюсов 1976: 516).

Другому символисту, А. Белому, В. Брюсов писал (1903) по поводу будущего сборника "Золото в лазури": "'Призывы' как заглавие недурно, но и не очень хорошо. 'Золото на лазури' — прекрасно и верно из Белого. Хорошо бы и обложку сделать лазурную с золотыми буквами. Остальные заглавия отделов — сла-

бы" (Брюсов 1976: 365). В ответном письме А. Белый озаглавил сборник "Золото в лазури", но в окончательном выборе заглавий отделов колеблется, предлагая синонимичные: "Вполне постигаю свою крайнюю бездарность в выборе заглавий, но лучше придумать не умею... Простите за убогость фантазии" (Брюсов 1976: 366). Ко времени издания сборника ""Пепел" (1909) А. Белый чувствует себя уже более уверенно. В предисловии он пишет: "В предлагаемом сборнике собраны скромные, незатейливые стихи, объединенные в циклы; циклы в свою очередь связаны в одно целое..." (Белый 1966: 544). В том же году в предисловии к сборнику "Урна" А. Белый пишет: "В "Урне" я собрал стихотворения, объединенные общностью настроений; лейтмотив этой книги — раздумье о бренности человеческого естества с его страстями и порывами..." (Белый 1966: 546), причем связывает эти два сборника между собой: "Пепел" — книга самосожжения и смерти... в "Урне" я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому "я"" (Белый 1966: 545). Строго концептуальными становятся эти мысли в 1923 году в предисловии к сборнику "Стихотворения": "Только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется "зерно" каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь, можно открыть ряд совершенств (главным образом технических); но анализ стихотворения всегда условен... Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градаций в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму..." При этом "в общем облике **целого** творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтом". И, наконец, конкретно о себе А. Белый пишет: "Все, мной написанное — роман в стихах: содержание же романа — мое искание правды, с его достижениями и падениями" (Белый 1966: 550 — 553).

Хорошо известно отношение А. Блока к своей лирике как к "трилогии вочеловечения", единство своего творчества осознавали И. Анненский, Ф. Сологуб, К. Бальмонт и др. Последний писал в 1904 году: "От книги к книге, явственно для каждого внимательного глаза, у меня переброшено звено, и я знаю, что пока

я буду на Земле, я не устану ковать все новые и новые звенья..." (Бальмонт 1980: 30). Некоторым обобщением данной темы могут быть слова В. Брюсова из предисловия к сборнику "Urbi et Orbi" (1903): "Книга стихов должна быть не случайным **сборником** разнородных стихотворений, а именно **книгой**, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно" (Брюсов 1973: 604 — 605).

Завершить можно этот коллаж из цитат читательской реакцией Вяч. Иванова на сборник А. Блока "Стихи о Прекрасной Даме". Вяч. Иванов пишет об этом В. Брюсову (1904): "Блока неожиданно полюбил... Даже стыдно мне стало, что прежде чем я увидел его вещи во всей их совокупности, я сомневался и в его самобытности, и в его непосредственности; мне они казались деланными и навеянными" (Брюсов 1976: 466)³.

Можно сказать, что в символистском творческом самосознании важное место занимает проблема единства творческого метода, творчества как целостного текста. И кажется, что именно в связи с проблемой единого символистского текста³ (книги, циклы) могут быть решены вопросы переводимости поэзии символистов. Понимание отдельных стихотворений цикла как автономных текстов ведет в процессе перевода к **гетеродоминантности**, т.е. доминанта в каждом отдельном случае будет зависеть от ограничений, накладываемых языковыми или формально-поэтическими (рифмы, метр) условиями. Подобное отклонение от единства цикла или книги почти неизбежно в случае сотрудничества нескольких переводчиков.

Понимание единства цикла, наоборот, ведет к **гомодоминантности**, когда отбор текстов для перевода будет зависеть не столько от формальных критериев, сколько от возможности сохранения единой для всего цикла доминанты. Перефразируя приведенные выше слова В. Брюсова, это можно назвать выбором того элемента, который считаешь наиболее важным для данного цикла. В 1906 году А. Блок писал в записной книжке: "Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение" (Блок 1965). Действительно, такие ключевые слова, свой словарь, есть почти у каждого поэта, да и у направления, причем, как показывает изучение ключевых слов разных направлений и их представителей во французской поэзии XIX века, словари направления и его отдельных представителей сильно

отличаются. С лексической точки зрения поэтический язык может быть, соответственно, разделен на общепозитическую лексику, словарь жанра, словарь направления и индивидуальный поэтический словарь (Абрамова 1974а, б). В случае перевода вопрос в том, где переводчик находит ключевые слова. В более общем плане это проблема соотношения в анализе подлинника и в переводческой деятельности литературного языка, языка художественной литературы и поэтического языка.

Ключевые слова, входящие в индивидуальный поэтический словарь, являются существенными признаками взаимосвязи разных текстов. Но так как в переводческой деятельности приходится сталкиваться с невозможностью перевода всего цикла или книги стихов, следует обратиться к тем особенностям лирического цикла, которые способствуют решению проблемы выбора.

Нарушение хронологии в циклах большинства символистов или полный отказ от нее, как у Ф. Сологуба, говорит о продуманной последовательности стихотворений по тематическим признакам развития лирического героя, сюжетно-фабульных связей или эмоций. Во всех названных случаях важно сопоставление исходного положения вещей, соотношение начала и конца. В ситуации выбора при переводе важно сохранить это обрамление цикла по двум причинам: с целью сохранения единства цикла в промежуточных стихах, т.е. телеологичность цикла, и с целью сохранения характера взаимосвязей между разными циклами.

В принципе возможен, так сказать, **пунктирный перевод**, когда между началом и концом цикла существуют большие пробелы, но телеология цикла в целом сохранена. Значит, некоторую целостность цикла возможно сохранить и при довольно больших жертвах, и в данном аспекте цикл в целом во многом изоморфен целому стихотворению. (Сапогов 1980: 90 и сл.). Это можно сравнить с мнением Т. Сильман, полагающей, что "общая формула лирического стихотворения рисуется в следующем виде: оно состоит из двух частей, эмпирической и обобщающей", в центре стоит лирический герой, "аккумулирующий в своем внутреннем мире протекание лирического сюжета. Время протекания лирического сюжета заменено, таким образом, в стихотворении временем его переживания..." (Сильман 1977: 9). Особое значение Т. Сильман придает концовке, называя ее наиболее ответственной частью, местом поэтического открытия, завершения лирического сюжета как в смысловом, так и в звуковом плане (Сильман 1977: 168). На фоне сказанного любопытно, что эстонские примеры перевода символистов показывают тесную связь между безразличием к выбору текстов из цикла и неудачными, недопонятыми концовками отдельных стихотворений.

Сами символисты в своей переводческой практике не могут стать примером для переводчиков их творчества, так как переводческая деятельность для них неотделима от личного творческого самовыражения. Среди них были серьезные филологи, относящиеся к переводу очень ответственно. В 1904 году И. Анненский писал о переводе древней лирики: "По окончании работы чисто филологическое стихотворение должно быть понято в целом... или в гармонии элементов... Из целостного понимания пьесы определяются те ее детали (слова или выражения, звуковые символы или синтаксические сочетания), от которых особенно зависит красота, колоритность или *pointe* пьесы..." (Анненский, Сологуб 1979: 154). Он же писал по поводу Сологубовских переводов Верлена: "Нет, Сологуб — не переводчик. Он слишком **сам** в своих, им же самым и созданных превращениях" (Анненский, Сологуб 1979: 157). О тех же переводах Сологуба писал и М. Волошин: "С появлением этой небольшой книжки, заключающей в себе тридцать семь переводов, выбранных не по системе, а по капризу любви из различных книг поэта, Верлен становится русским поэтом" (Анненский, Сологуб 1979: 161). На такое же субъективное созвучие указывают строки из письма В. Брюсова к Э. Верхарну, которого он переводил: "Подбор переводов довольно случайный, поскольку в искусстве делаешь что можешь, а не что хочешь" (Брюсов 1976: 560). В другом жанре защищает свои права переводчика Вяч. Иванов: "Условием ставлю, однако, свою независимость переводчика и не хочу дать своего имени, если перевод — все равно, этой ли книги Ницше, или всех произведений вообще — будет означен в заглавии сделанным **под редакцией** другого лица" (Брюсов 1976: 441). В то же время известно, какими строгими редакторами чужих переводов были В. Брюсов и А. Блок. Так что переводческая деятельность символистов хотя и чрезвычайно интересна, но должна быть отделена от перевода творчества символистов.

В итоге можно говорить о двух принципиальных типах существования поэтического перевода: в виде **сборника** как совокупности текстов, "не связанных собой какими-либо постоянными признаками"; и в виде **книги** как художественного единства, "где все элементы структуры взаимосвязаны и взаимообусловлены" (Семицкая 1983: 145). И тот, и другой тип издания могут быть снабжены разными метатекстами, в первую очередь основательными комментариями, но все же одно издание знакомит нас с текстами, может быть, прекрасно переведенными, а другое — с творчеством в целом, с авторским художественным миром. В первом случае требуется решить лингвостилистические проблемы переводимости, во втором случае — и историко-лите-

ратурные. Символизм становится переводимым все же лишь в книге, даже в случае, когда сплошной перевод заменен пунктирным или компрессивным, крайне сжатым, но сущностным подбором стихотворений.

Что касается эстонских переводов символистов, то они представлены в четырех сборниках, переведенных и составленных в основном одним человеком. При этом переводы из А. Блока и В. Брюсова вышли отдельными сборниками (Blok 1972, Brjussov 1978), а остальные в смешанных сборниках — в одном стихи И. Анненского, К. Бальмонта, А. Белого (Annenski, Balmont, Belõi 1981), в другом — Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, М. Кузмина (Ivanov, Sologub, Kuzmin 1986).

Во всех сборниках можно найти прекрасные переводы отдельных стихотворений, так как переводчик К. Кангур хорошо владеет техникой стиха. В его переводе вышли и сборники И. Бунина, М. Светлова, А. Пушкина. Его переводы символистов все же, в основном, просто лирика. Переводчик равнодушен к циклам и к целостности отдельных стихотворений, он переводит языковой текст. Естественно, что и составитель подчинен переводчику, языковым ограничениям переводимости. Отсутствуют многие программные и хрестоматийные стихотворения. Сопоставив, например, сборник Анненского—Бальмонта—Белого с разными антологиями на разных языках, в которых объем символистской поэзии сравним с объемом эстонского сборника, можно наблюдать относительную схожесть между этими антологиями и различие с эстонским сборником. Из 35 антологических стихотворений (т.е. повторяющихся в разных антологиях) А. Белого в эстонском сборнике представлено 12, у И. Анненского эти цифры соответственно 30 и 10, у К. Бальмонта 40 и 7 (Тогор 1982). Так что в информационном плане выбор не соответствует и антологическому типу перевода.

На этом фоне можно уже предположить, что, кроме антологического инварианта, в переводах отсутствует и структурное (художественное) единство. Даже в сборнике В. Брюсова, являющемся наиболее представительным из названных сборников, переводчик-составитель не стремился к воссозданию некоторого внутреннего единства циклов. С одной стороны, например, из сборников Брюсова "Urbi et Orbi" и "Stephanos" пропущены многие циклы, но, с другой стороны, более существенно то, что ни в одном из переведенных циклов нет первых и последних стихотворений этих циклов, т.е. циклы лишены обрамленности, композиционного каркаса. В других сборниках картина еще хуже. Подобное непонимание или безразличие к единству начала и конца циклов прямо отражается в безразличии к началу и концу

отдельного стихотворения. Характерно, что эстонский переводчик допускает наиболее грубые ошибки в последних строках произведений. Приведем несколько примеров из поэзии А. Блока. Так, в стихотворении "Сумерки, сумерки вешние..." (1901) исчезновение символистского контекста (ожидание встречи с мистической Прекрасной Дамой и т.п.) начинается уже с заглавия (т.е. первой строки, откуда исчезло "вешние") и достигает кульминации в последней, четвертой строфе:

*В сердце — надежды нездешние,
Кто-то навстречу — бегу...
Отблески, сумерки вешние,
Клики на том берегу*

*Põu peidab ihade tumedust,
vees katkeb kumade kett...
Aprilliõhtu täis sumedust,
appihüüd teisel pool vett.*

(Грудь прячет мрачность желаний/ в воде обрывается цепь отблесков.../ Апрельский вечер в мягком полумраке,/ крик о помощи на том берегу.)

В бессмыслицу с символистской точки зрения превращается концовка стихотворения "Сама судьба мне завещала..." (1899):

*И только вечер — до Благого
Стремлюсь моим земным умом
И полный страха неземного
Горю поэзии огнем.*

*Ja igal ööl mu mõte taas
suurt ilu ihaleb ning kiidab
ja tundes püha hirmu, saan
ma tuhaks Luule tuleriidal.*

(И в каждый вечер мысль моя опять/ устремляется в похвалах к великой красоте/ и чувствуя священный страх, становлюсь/ пеплом в костре поэзии.)

Даже в случае явного существования лирического сюжета финал становится в переводе непонятным, как, например, в стихотворении "Сегодня шла Ты одиноко..." (1901):

И этот лес, сомкнутый тесно,
И эти горные пути
Мешали слиться с неизвестным,
Твоей лазурью процвести.

*See laas ja mägiteede raskus
ja pilvist nirguv vinetus
kõik mattis — hajus meelteaskus
ning tuhmus taevasinetus.*

(Этот лес и тяжесть горных дорог/ и дымок из облаков/ покрыли все — исчезло колдовство/ и помутнела лазурь неба.)

Конечно, жаль, что современный этап знакомства эстонского читателя с поэзией русского символизма не приближает читателя к пониманию символистского искусства. Исключение ряда мистических и принципиальных для символизма тем упрощает это направление в глазах эстонского читателя, узнающего лишь о наиболее крупных представителях символизма, о некоторых темах символистов, а также структуре символистского стиха (но не стиля). Поэтому для достижения более глубокой рецепции русского символизма в Эстонии необходимо осознать недостатки существующих сборников переводов. В то же время, естественно, нельзя забывать что, с одной стороны, и в таком виде переводы находят читателя, т.е. эти переводы вошли в эстонскую литературную культуру. С другой стороны, в распоряжении читателя не только переводы, но и компетентная критика (Mints, Malt 1973).

Приближение к символизму есть не только переход от лирики вообще к символистской лирике, но и переход от нейтральности к уникальности, от знакомства к пониманию. В итоге можно сказать, что длина контекста осознается как теоретиками и историками, так и переводчиками-практиками. Без определения степени вольности переводить невозможно. Понимание поэта не только как лирика, пишущего на каком-либо иностранном языке, а как представителя направления, исходящего как из индивидуальной (чаще всего имплицитной) поэтики, так и (часто эксплицитной или легко эксплицируемой) поэтики направления, целенаправляет поиски переводимости. В переводе поэзии особенно важно сохранение узнаваемости топологического инварианта, тех ключевых слов, символов, образов, мотивов и технических средств, по которым устанавливаемы взаимосвязи не только между отдельными стихотворениями цикла, сборника или всего творчества поэта, но и между стихотворениями разных представителей одного направления (в случае внутреннего единства или концептуальности в нем).

Переводоведение нуждается в очень гибком подходе к проблеме интертекстуальности, сосуществования разных текстов во времени и пространстве. Проблема переводимости литературного направления показывает, что интертекстуальность может входить в число онтологических признаков текста, причем границы отдельного текста при этом не расплываются, а наоборот, становятся более понятными. Иногда необходимо говорить о художественной ансамблевости, лексической, образной, мотивной и т.п. взаимосвязанности текстов или одного автора, или целого ряда авторов в рамках направления или эпохи. Эти внутренние интертекстуальные связи не всегда сохраняются в текстах переводов, но важно помнить, что они сохраняемы в принципе — в рамках книги переводов (комментарии и др. метатексты) или всей литературной культуры (метатексты литературной культуры). В этом смысле перевод является частью общих рецептивных процессов в культуре, а рецепция — тотальным переводом, где перевод текстов оказывается рядом с другими адаптирующими и специфицирующими каналами проникновения одной культуры в другую или мировой литературы в национальную литературу.

Примечания

1. В связи с данной проблемой в переводоведении стали различать два полюса перевода, адекватность и акцептируемость, причем место конкретного перевода между ними определяется при помощи инварианта сравнения (the invariant of the comparison), вырабатываемого на основе определения гипотетической сущности (hypothetical entity) подлинника (Toury 1981: 23).
2. Ср. требование превращения интуиции поэта в знание переводчика: (Ray 1976: 278).
3. Ср. отношение самого Блока: "Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать "роман в стихах"..." (Блок 1960: 559).

II. ТЕКСТОВЫЙ ПЕРЕВОД

Текстовый перевод является самым традиционным предметом переводоведения. О переводе текста в текст больше всего написано, больше всего дискутировано и методологически текстовый перевод является тем материалом, на котором продуктивнее всего обосновать общую методологию переводоведения. С точки зрения тотального перевода текстовый перевод является также центральным понятием, так как остальные виды тотального перевода означают прежде всего процессы, проецируемые на текстовый перевод. Метатекстовый перевод является серией трансформаций текста, его множественного и очень разнообразного вхождения в чужую культуру. Ин- и интертекстовый перевод иллюстрируют процесс перевода в себя, поглощение текстом других текстов. Экстратекстовый перевод демонстрирует возможность разложения текста на составляющие коды, передаваемые по разным каналам коммуникации и при помощи средств, не вытекающих из онтологии текста, т.е. выводимость текста из себя. Все возможности вместе и составляют тотальный перевод, реальный процесс, наблюдаемый в каждой культуре, который может быть описан и изучен при помощи единого подхода. В исследованиях по разным проблемам перевода и переводческой деятельности пока еще много спорного, слишком часто нельзя говорить о научной строгости. Наука о переводе, переводоведение находится в стадии самоутверждения, отдельные вопросы перевода рассматриваются еще в рамках отдельных наук. Методологически же очень важно унифицировать разные подходы в самостоятельную дисциплину, "для которой теории перевода в рамках отдельных наук будут, в лучшем случае, лишь отправными точками" (Комиссаров 1973: 7).

Механическое перенесение методов разных наук в переводческую проблематику затрудняет развитие переводоведения через обобщение данных, полученных при помощи этих методов. Поэтому переводоведение должно строиться дедуктивно, давать некоторое (более или менее полное) описание своего объекта, которое проверяется и корректируется на эмпирическом материале. Такой подход сопровождается некоторым неизбежным упроще-

нием, связанным с любым описанием, но в процессе самоопределения переводоведения и других "синтетических" наук такой этап является необходимым (Зарипов, Иванов 1966: 335—348). До последнего времени общими проблемами переводоведения наиболее продуктивно занимались представители лингвистической теории перевода, подчеркивающие значение лингвистических дисциплин в качестве основы переводоведения.

Хотя в таких исследованиях и пользуются примерами из художественного перевода, сами проблемы этого вида переводческой деятельности принципиально отделяются от переводоведческой проблематики. С одной стороны, это связано с мнением, что лингвистическая теория перевода рассматривает самые специфические стороны переводческой деятельности. Так, известный представитель лингвистической теории перевода Ю. Найда делит все теории перевода на три типа: **филологические** теории перевода занимаются художественными текстами в аспекте переводимости жанров и др. литературных качеств; **лингвистические** теории занимаются проблемами соотношения формы и содержания в языке и структурным сопоставлением языков; **социолингвистические** теории перевода рассматривают перевод как часть актуального процесса коммуникации (см. подробнее Nida 1976: 66—79).

С другой стороны, все больше пишут о том, что решение вопросов перевода является одной из важнейших проблем теоретической лингвистики (Шаумян, Шрейдер 1973: 437; ср.: Сыроваткин 1978: 3)¹. Лингвистические исследования стремятся к динамизму, к отказу от имманентности, к представлению языковой единицы в контексте. Сам контекст становится частью описания данной единицы и тем самым измеряемой величиной (Ингве 1957: 282; Ферс 1962: 90). Но даже в случае попыток выхода за пределы текста, лингвистика текста все же является достоверной лишь в анализе внутритекстовых связей. Конечно, каждый текст обладает некоторым "автономным текстовым значением" (Nordén 1978: 92). Но такое значение не позволяет говорить об уникальности данного текста. Именно поэтому для переводоведения нельзя считать продуктивным лингвистическое определение идеологичности и политичности текста (Valesio 1976: 10). Текст и его языковые элементы осмысляются на стыке внутри- и внетекстовых связей, т.е. анализу подлежит не только внетекстовая сфера в тексте, но и текст во внетекстовой сфере.

Расширяя рамки исследований и на речь, лингвисты понимают, что сам принцип построения языка, открытость его системы не позволяет описать язык до конца. Поэтому параллельно с перенесением формальных методов в область речи, сама речь стала многими (хотя и не всеми) лингвистами пониматься по-но-

вому, т.е. от речи отделяется семантически непрогнозируемая сфера авторефлексии — художественная литература². Современная лингвистическая поэтика также не может этого не учитывать, выделяя в качестве объекта исследования потенциальный поэтический уровень (подчиняющий себе все другие уровни текста — Григорьев 1973: 61–62) и разные уровни представления языка: литературный язык, язык художественной литературы и поэтический язык (Григорьев 1979).

Узколингвистический подход не может претендовать на роль основного компонента переводоведения, так как не охватывает всего комплекса проблем перевода. Методологически является очень полезным синтез лингвистики и семиотики, так как чисто семиотические концепции или переводят переводческую проблематику на новый метаязык (ср. напр., Gorfée 1993, Barnstone 1994) или выделяют доминанты исследования на уровне знаковых систем или кодов, с одной стороны, и на уровне воспринимающей культуры, с другой стороны (ср. напр., Even-Zohar 1990, Toury 1980). Поэтому в аспекте перспективы развития переводоведения необходимо по крайней мере в принципиальных вопросах стремиться к переводоведческому подходу, методологически синтезирующему подходы разных дисциплин.

Нам кажется, что вполне правомерно выделение процесса перевода в качестве объекта науки о переводе, но по методологическим соображениям невозможно согласиться с мыслью о том, что переводоведение должно заниматься разными теоретическими моделями этого процесса (именно в таком дроблении переводоведения на разные модели упрекает Я. Рецкер А. Швейцера и В. Комиссарова — Рецкер 1974: 6). Более целесообразным представляется создание единой модели процесса перевода, позволяющей описать не только интерлингвистический, но и интралингвистический и интерсемиотический переводы. В лингвистическом плане пришли к такому же выводу И. Ревзин и В. Розенцвейг, утверждавшие, что "типы реализации процесса перевода, в том числе перевода точного, едины для всех видов текстов" (Ревзин, Розенцвейг 1964: 173). Такой подход не противоречит психологической уникальности протекания процесса перевода и факту, что процесс перевода относится к системе "личного знания" (personal knowledge — Lefevere 1981: 54). Как нам представляется, объектом переводоведения должна быть виртуальная таксономическая модель процесса перевода. Таксономическая потому, что позволяет описать все принципиальные типы перевода. Виртуальная потому, что процесс перевода является всегда отношением между оригиналом и переводом, конкретная же актуализация модели связана, с одной стороны, со спецификой ориги-

нала и целями перевода, с другой стороны, она определена наличием творческой личности переводчика в процессе перевода. Такая модель должна становиться основой создания единого метаязыка переводоведения, так как позволяет избегать излишней оценочности. При помощи этой модели мы попытаемся ответить на вопрос, что происходит в процессе перевода, а не как переводить, так как "наука, стремящаяся описать перевод как процесс, должна быть не нормативной, а теоретической" (Ревзин, Розенцвейг 1964: 21). Кроме того, хотя право на жизнь имеют концепции, обращенные только на язык или только на текст перевода и воспринимающую культуру, все же переводоведческое осмысление результатов подобных исследований нуждается в некоторой общей концептуальной основе. Именно процесс перевода, как взаимосвязь источника и результата, может служить такой основой, так как без понимания процесса трудно осмыслить его результат: "True, it is very useful to make a distinction between the product-oriented study of translations and the process-oriented study of translating. But this distinction cannot give to scholar leave to ignore the self-evident fact that the one is the result of the other, and that the nature of the product cannot be understood without a comprehension of the nature of the process" (Holmes 1988: 81).

Не существует процесса перевода вообще, даже самая абстрактная его модель всегда является **отношением** между подлинником и переводом и не может строиться без учета общих структурных характеристик любого текста. В идеальном случае сам подлинник диктует оптимальный способ его перевода, ""адекватность" как предмет теории перевода включает в себя идеальную схему исходного оригинала, выступающую как обязательный регулирующий принцип и как рамки, в пределах которых действуют все остальные, более конкретные принципы" (Брандес 1975: 17). Как психологически, так и методически текст подлинника сопоставляется в начальной стадии процесса перевода с виртуальным текстом на переводном языке и определение переводимости текста начинается с определения его представимости в новом языковом и текстовом материале. Представимостью как рабочей гипотезой возможной цельности перевода предопределяются параметры переводимости. Можно сказать, что перевод связывает реальный текст и возможный текст: "Thus literary translation is the mediating between a tangible text and virtual text" (Frawley 1984: 169). Так как процесс перевода протекает между двумя текстами, то и общая характеристика этого процесса должна вытекать из особенностей текста вообще (ср. понятие онтологии объекта — Миньяр-Белоручев 1975: 49—50).

Под текстом мы будем понимать не только некое графически зафиксированное сообщение, но сложное целое, находящееся на пресечении вне- и внутритекстовых связей; только на основе их сопоставления можно говорить о понятии текста. В переводческой деятельности сливаются три уровня, различаемые в описании культуры: общезыковое содержание текстов, текстовое содержание и функции текстов (Пятигорский, Лотман 1970: 73)³. Именно в таком аспекте следует, видимо, понимать и Ж. Мунэна, утверждающего, что "филология является переводом", т.е. своего рода "послеизданием" текста и его "предизданием" для перевода (Mounin 1963: 242—243). Внутритекстовые связи позволяют выявить лишь то, что является предметом "стандартной поэтики и риторики" (Porović 1975: 40) и является только первым этапом анализа. Только внетекстовая информация позволяет на этом фоне определить специфические черты текста. Выявление соотношения нейтрального и специфического является одной из центральных проблем анализа текста, особенно в целях перевода.

Анализ незнакомого текста на иностранном языке предполагает "усвоение новых структур как содержания, так и выражения" (Глисон 1959: 38). С одной стороны, это сопряжено с пониманием любого иноязычного языкового сообщения, связанного с конкретной действительностью (национально-культурная коннотация), с другой же стороны, например, "поэтическое сообщение направлено на себя. Оно предметом репрезентации имеет само себя" (Вартазарян 1973: 154) (индивидуальная коннотация). Так мы подошли к проблеме, названной в свое время центральной для науки перевода (Störig 1963: XXI—XXII) — соотношения планов содержания и выражения. Актуальность этой проблемы утверждается и в более новых работах, где ощущается неизбежность конфликта между оригиналом и переводом в виде конфликта двух логик, амбивалентности означающего и идентичности и знака (Meschonnic 1973: 365).

Различие планов выражения и содержания является основой понимания процесса перевода в виде двух взаимосвязанных процессов (Jakobson 1971: 262; см. также: Сильников 1969: 221—232). Чаще всего говорится об изменении плана выражения и сохранении плана содержания⁴. Подобный подход предполагает существование критериев анализа планов содержания и выражения, что, в свою очередь, затрудняет определение границ перевода (см. напр.: Lefevere 1975) и вынуждает исследователей искать компромисс между ними (напр.: Robel 1968: 125), т.е. ощущается необходимость более функционального подхода. Это приводит к стремлению структурировать планы содержания и выражения, и в итоге появляются утверждения типа: "...принцип

передачи в переводе соотношения между содержанием и формой будет следующий: сохранять формы, несущие определенные семантические функции, и не добиваться сохранения языковых форм" (Левый 1974: 53). В основе подобных утверждений имплицитно лежит осознание факта, что планы выражения и содержания получают разное осмысление в зависимости от уровня их анализа, т.е. на уровне языка, внутри- и внетекстовых связей они характеризуются по-разному⁵. Так, уже в теории Л. Ельмслева планы содержания и выражения языка могут на более высоком уровне оказаться или в функции плана содержания (метасемантика), или в функции плана выражения (коннотативная семантика) (см.: Ельмслев 1960: 369)⁶. В переводческой деятельности важна и та, и другая. Конечно, планы содержания и выражения можно описать довольно строго на каждом возможном уровне, можно их анализировать отдельно,⁷ но такой анализ может всегда быть только **операциональным**, так как они "определены только по своей взаимной солидарности и ни один из них не может быть идентифицирован другим образом" (Ельмслев 1960: 318), т.е. между ними установлены отношения взаимосвязанности и взаимозависимости. Ощущение этой взаимосвязанности приводит к более гибкому представлению обоих планов и в художественном произведении. Если уже из работ Л. Ельмслева вытекает мнение, что план выражения художественного произведения включает в себя и план выражения и план содержания языка, то под его планом содержания следует понимать художественную структуру произведения (см.: Hendricks 1976: 6)⁸. Такое повышение функциональности анализа планов содержания и выражения привело некоторых исследователей к отказу от чрезмерного механицизма. Так, И. Ревзин отказался от разграничения перевода (без обращения к внеязыковой деятельности) и интерпретации (обращение к внеязыковой действительности) (Ревзин, Розенцвейг 1964: 56—64), рассматривая в более поздней работе в рамках процесса перевода проблемы тождества денотата, тождества перифрастического смысла и близости категориального смысла (при этом категориальный смысл совпадает с понятием поэтической модели) (Ревзин 1977: 241)⁹.

Исходя из литературных текстов можно, таким образом, под **планом выражения** понимать конкретные формы актуализации художественной структуры данного текста. **План содержания** данного текста определяется его поэтической моделью. Понятие поэтической модели в связи с проблемами перевода было впервые рассмотрено В. Ивановым, который определяет ее как "поэтическое значение, несводимое к значению подстрочника, потому что в поэтическую модель входит не только непосредственное содержание стихотворения, в какой-то мере поддающееся

прозаическому пересказу, но и модель структуры стихотворения. Понимаемая таким образом поэтическая модель стихотворного текста является фактом литературы, а не психологии поэта или отдельных читателей" (Иванов 1961: 370). Поэтическая модель реализует только семантическую структуру, но оказывается зависимой и от стилевых, жанровых, национально-культурных и исторических форм и традиций.

Только после понимания механизма соотношения обоих планов можно говорить о возможности адекватного перевода, можно понимать, почему высказывания, тождественные на уровне языка, потеряют тождественность в рамках целого текста, а признание факта, что "если различаются формы, то априорно различается и семантическая эквивалентность" (Winter 1961: 70) не ведет нас к отрицанию перевода вообще. Определение через отношения обоих планов функций (значимости) элементов как плана содержания, так и плана выражения позволяет выделить одно из главных понятий переводоведения — понятие *доминанты* (доминантных отношений). Перевода без потерь не бывает. Поэтому в основе переводческой деятельности лежит "выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении" (Брюсов 1975: 106), т.е. объективный анализ текста, выделяющий доминанту как интегрирующую вершину иерархичного строения текста¹⁰. Доминанта имеет вполне объективный характер и должна вытекать из произведения, а не из читательского (исследовательского) сознания или исторических условий, в чем и видел опасность теории "доминанты" В. Жирмунский (Жирмунский 1928: 356). Выделение этого понятия необходимо для критики перевода, для определения метода перевода, на фоне доминанты осмысляются как пропущенные или добавленные элементы, устанавливаются их функции в структуре текста и соответствие поэтической модели.

В переводоведческих работах проблема доминантности понимается обычно в отрыве от поэтики. Без осмысления осталась схема И. Ревзина и В. Розенцвейга (см.: Ревзин, Розенцвейг 1964: 175—177), в которой авторы пытались соединить классификацию по типу реализации (интерлинеарный, буквальный, упрощающий, точный, адекватный, вольный) с классификацией по функции языка (деловая речь, сакральная речь, публицистическая речь, художественная речь). П. Ньюмарк берет в основу три типа текстов с устойчивыми доминантами — тексты, ориентированные на символ, симптом и сигнал (Newmark 1973: 3, 1988: 11—18). В основе классификации К. Райс лежат Бюлеровские типы функций языка (ориентированность на содержание, форму и обращение — Reiß 1978), на основе которых она говорит в ас-

пекте перевода об информативном, экспрессивном и оперативном типах текстов (Reiß 1978a: 28).

Относительно малая продуктивность подобных классификаций связана с чрезмерной имманентностью¹¹ и лингвистичностью. На основе таких классификаций переводческая деятельность осмысляется не в рамках стилистики перевода, а лишь лингвистики перевода (ср.: Мико 1973: 266). Они слишком абстрагированы от реального процесса перевода. Отрицая нормативность в переводоведении, авторы подобных классификаций на самом деле ее избежать не смогли. Такая основа не может обеспечить, например, достаточно гибкий анализ истории перевода.

В реальном процессе перевода доминанта отнюдь не зависит от типа исходного текста. Зависимость наблюдается лишь в идеальном процессе. Поэтому в первую очередь следует процесс перевода рассматривать как некоторые каналы переключения произведения из одного языка (культуры) в другой и отделить его от каналов восприятия и осмысления перевода (см. Тороп 1979: 48 — 50). Все принципиальные возможности перевода (перемещение доминанты) должны быть описаны в теоретической модели процесса перевода.

В первую очередь мы хотели бы разграничить понятия "этапности" и "процессуальности" в описании. Любой реальный процесс перевода проходит множество этапов, характер которых зависит от индивидуальности переводчика и специфики переводимого произведения. С точки зрения научного описания целесообразнее выделить два этапа: направленный на подлинник и направленный на перевод (читателя), анализ и синтез. Анализ и синтез мы понимаем в духе Б. И. Ярхо. "Анализ в готовом виде есть **описание**, и притом **описание**, стремящееся к полноте" (Ярхо 1969: 521). Мы уже говорили, что для перевода первостепенную роль играют доминантные отношения. На этапе синтеза и происходит выделение этих отношений, т.е. "анализ выясняет факты, синтез — отношения" (Ярхо 1969: 523)¹². Подобное понимание анализа и синтеза сопоставимо и с желанием заменить проблематику свободного (free) и буквального (literal) перевода более сущностной проблематикой разных доминант в процессе перевода — различием ориентированного на переводчика (translator-oriented) и ориентированного на читателя (reader-oriented) типа реализации процесса перевода (Beaugrande 1980: 27 — 28).

В пользу такого бинарного описания говорит и эволюция взглядов такого видного переводоведа, как И. Левый. В более ранних работах он выделяет в процессе перевода 3 этапа: понимание, интерпретация и перевыражение подлинника (Levý 1963;

Левый 1974: 59). Неопределенность, связанную с таким рассмотрением (Илек 1970: 400), он преодолел в одной из последних работ, где он выделяет только два этапа: **рецептивный**, подразумевающий понимание оригинала, и **генетический**, подразумевающий создание эквивалента (Levy 1971: 86).

Три этапа перевода выделяют Ю. Найда и его последователи: **анализ** (сведение оригинала к ядерным конструкциям); **переключение** (перенос значения на язык перевода на основе этих простейших структур); **изменение структуры** (порождение стилистически и семантически эквивалентного выражения в языке перевода) (Найда 1970: 7–12; подробнее см.: Nida, Taber 1969). Не останавливаясь подробнее на его взглядах, хочется указать на нецелесообразность рассмотрения перевода на уровне глубинных структур. Действительно, чем больше различаются языки (т.е. их поверхностные структуры), тем целесообразнее пользоваться семантическим анализом на уровне глубинных структур. Но, с другой стороны, чем более художественным является подлинник, тем необходимее учитывать поверхностную структуру, т.е. важнее не "что" передается, а "как" это делается (ср.: Wojtasiewicz 1973: 151). На фоне статичности описания Ю. Найда уже не удивляет высказывание о том, что стиль является по отношению к содержанию вторичным (Nida, Taber 1969: 13; см. и: Nida 1962).

Для нас этапность — это прежде всего взаимозависимость анализа и синтеза, единство начала и конца (ср.: Леонтьев 1979: 27–28) в процессе перевода, так как нет процесса вообще, есть процесс между двумя текстами.

Таким образом, в теоретической модели процесса перевода следует выделить два этапа: анализ и синтез. Кроме того, в процессе перевода единая структура художественного текста оказывается включенной в два типа процессов: план выражения **перекодируется** средствами другого языка и культуры в план выражения переводного текста, а план содержания **транспонируется** в план содержания перевода. Если перекодирование является преимущественно процессом лингвистическим и формальным, то транспонирование связано с пониманием содержательной структуры текста, поэтической модели и является преимущественно процессом литературно-художественным. В методологическом плане, а также в случае адекватного перевода, следует говорить о взаимосвязанности этих процессов. Но переводческая практика (особенно историческая) вынуждает эти процессы рассматривать и отдельно, т.е. следует говорить об **операциональной** автономности процессов транспонирования и перекодирования.

Основой модели процесса перевода являются, следовательно, два процесса, которые проходят два этапа. Исходя из сопоставления "этапности" и "процессуальности", можно выделить основные типы перевода. Идеальной реализацией процесса перевода является **адекватный** перевод. В случае адекватности можно сказать, что транспонирование и перекодирование проходят этапы анализа и синтеза, сохраняя при этом особенности взаимосвязей. Из этого вытекает и возможность нескольких адекватных переводов одного подлинника, так как особенности взаимосвязей обоих планов можно сохранить при помощи разных средств.

Возможные реальные актуализации этой общей модели можно охарактеризовать следующим образом (на материале стихотворного перевода):

1. **Макростилистический** перевод. Этот тип перевода исчерпывается аналитическим перекодированием, т.е. доминанта перевода лежит в плане выражения подлинника, который является основой и для воссоздания плана содержания. Перевод характеризуется в таком случае эквиметричностью, эквилинеарностью, точным соблюдением схем рифм и строфики.

2. **Точный** перевод является автономным аналитическим перекодированием, т.е. план выражения подлинника является не просто доминантным — им перевод и исчерпывается. Таким переводом является подстрочник, который еще только ждет серьезного отношения к себе. (См.: Ванечкова 1978: 10 — 14).

3. **Микростилистический** перевод является синтезирующим перекодированием с доминантой в плане выражения, на основе которого воссоздается план содержания. С этим переводом связываются понятия экзотизирующего, локализирующего, а также тропного переводов, т.е. главной целью является воссоздание средств выражения автора. Сюда входит и возможность морфологического перевода как показывает, например, анализ разных переводов стихотворения В. Хлебникова "Заклятие смехом" (Nilsson 1982).

4. **Цитатный** перевод является автономным синтезирующим перекодированием, имея целью лексическую точность в рамках формальных ограничений. Примером может послужить буквальный перевод. При этом повторяем еще раз, что выделение актуализации модели процесса перевода лишено оценочности, об оценке можно говорить лишь в рамках каждого отдельного принципиального типа перевода.

5. **Тематический** перевод является аналитическим транспонированием с доминантой в плане содержания, из которого исчерпываются и данные о плане выражения. Подчинение плана вы-

ражения плану содержания приводит к передаче содержания в удобовоспринимаемой форме, применению т.н. чужой формы (например, рифмованный перевод верлибра)¹³.

6. **Описательный** перевод является автономным аналитическим транспонированием. Тут мы имеем дело с сознательным отказом от целостности художественного произведения, хотя в некоторых культурах этот тип перевода весьма традиционен. Пример — прозаическое переложение стихов.

7. **Экспрессивный** (или рецептивный) перевод является синтезирующим транспонированием с доминантой в плане содержания (т.е. из этого плана вытекают особенности плана выражения). В случае экспрессивного перевода можно говорить о перенационализировании произведения, переделке содержания в целях сохранения экспрессивности. Совпадает с понятием динамической эквивалентности, т.е. все изменения оправдываются достижением соответствия предполагаемых реакций читателей оригинала и перевода (Nida, Taber 1969: 23).

8. **Вольный** перевод является автономным синтезирующим транспонированием, ограничиваясь свободной интерпретацией плана содержания подлинника и совпадая во многом со стихотворениями по мотивам, из... и т.п.

В итоге мы получили восемь принципиальных типов актуализации модели процесса перевода и объединяющий их всех "модельный" адекватный перевод. Кроме них можно, конечно, выделить еще и целый ряд переходных типов, так как "в процессе художественного перевода мы никогда не имеем дело с одним типом перевода" (Soliński 1975).

Лингвистическое описание процесса перевода часто переносилось в анализ художественного перевода, но с точки зрения данной модели оно может играть лишь вспомогательную роль, вытекающую из указанного выше понимания планов содержания и выражения на разных уровнях. Поднимаясь выше языка, мы приближаемся к более обобщенной модели. В данной работе мы лишь указали на возможность этого иного подхода к процессу перевода, опираясь на материал стихотворного перевода. Преимуществом данного подхода является модельность определения разных типов перевода, т.е. это не просто набор каких-то реально существующих типов перевода, а актуализация единой модели, позволяющий построить таксономическую схему.

Адекватный перевод							
Перекодировка				Транспонирование			
Анализ		Синтез		Анализ		Синтез	
авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный
точ- ный	макро- стили- стиче- ский	цитат- ный	мик- рости- листи- че- ский	описа- тель- ный	тема- тиче- ский	воль- ный	экс- прес- сив- ный

Как нам кажется, изложенное понимание процесса перевода может быть продуктивным и в анализе интерсемиотического и интралингвистического перевода. Можно, например, на основе этой же модели анализировать отношения между текстами, поэтику чужого слова. Между отдельными актуализациями сохраняются те же отношения (т.е. сохраняется модельность), если мы заменим текст интекстом. Точному переводу будут в таком случае соответствовать цитата, центон, аппликация; формальному — пастиш, буриме; цитатному перифраза, глосса; языковому — реминисценция, стилизация; описательному — парафраза; тематическому — антономазия, адаптация, иррадиация; вольному — аллюзия; экспрессивному — бурлеск, травести, кеннинг.

В аспекте художественного перевода такое модельное понимание типов перевода позволяет выработать более гибкие критерии анализа и оценки перевода, требовать внимания к творческой личности переводчика и осмыслить (особенно исторически) понятие культуры перевода.

Лишь в рамках конкретной реализации процесса перевода может быть охарактеризовано одно из центральных понятий в теории и критике перевода — метод перевода. Модель процесса перевода может быть осмыслена и как модель описания разных методов перевода и, соответственно, усредненное теоретическое понимание метода перевода конкретизируется в случае каждого отдельного перевода, т.е. подлинник, процесс перевода и перевод — это функциональное триединство, отражающее в некоторой степени и прагматику процесса перевода.

Метод перевода

- I. Книжное оформление перевода: тип издания
 1. элементы издания
 2. принципы выбора
- II. Литературное оформление перевода
 1. цель перевода:
 - а) функция перевода
 - б) потребитель перевода
 2. тип перевода: эксплицитная доминанта перевода
 3. поэтика переводчика:
 - а) эксплицитная поэтика переводчика
 - б) имплицитная поэтика переводчика
- III. Языковое оформление перевода: техника перевода
 1. лимитирующие факторы:
 - а) язык и культура (грамматика и культура, социолингвистика, лингвострановедение, этикет, картина мира)
 - б) язык и психология (экспрессивный ореол, ассоциации, выраженность (эксплицитность—имплицитность), подражательные и аффективные средства языка)
 2. переводческие трансформации:
 - а) культурологические (реалии): транскрипция, перевод (неологизм, замена, приблизительный перевод, контекстуальный перевод)
 - б) лингвистические: перестановки, замены, добавления, опущения.

Примечания

1. Ср. понимание стихотворения как создание для него соответствующего контекста высказывания и мысль о том, что лишь "интерпретация стихотворения является завершением акта речи" (Kasher 1976: 79); ср. также списки текстового и экстратекстового контекстов (Энквист 1980: 261—262).
2. Ср. языковой анализ как сферу семиотики, речевой анализ как сферу семантики и надязыковой анализ текстов и художественных произведений как сферу метасемантики (Бенвенист 1974: 89).
3. Ср. и понятие глобального распознавания текста (Пиотровский 1975: 30—33).
4. Ср., напр.: "...перевод есть трансформация языкового сообщения в плане выражения при сохранении неизменности (с заданной степенью точности) плана содержания" (Ванников 1975: 19).

5. См. о применении понятия длины контекста (Гаспаров 1971: 101). Ср. также: "...Теория текста является комплексной абстракцией текста, исчерпывающей прежде всего тематический план, но включающая в себя и языковой план, правда, без обязанности его отдельно исследовать, с правом лишь ссылаться на него всегда настолько, насколько это необходимо для выявления особенностей текста" (Miko 1970: 15).
6. Ср. развитие этих идей (Барт 1975: 158 — 160).
7. Ср.: "Элементы стихотворения являются формой относительно каждого другого элемента, и содержанием относительно внешнего мира" (Robertson 1967: 277), по С. К. Шаумяну же, абстрагируясь от плана выражения, план содержания совпадает с ситуацией (С. К. Шаумян 1974: 129).
8. Ср.: "Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это "более широкое" или "более далекое" содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания" (Винокур 1959: 390).
9. Ср. эту триаду с т.н. "третьими темами" в анализе обоих планов (Лихачев 1965: 24).
10. "Доминанту можно определить как фокусирующий компонент художественного произведения: она управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры" (Якобсон 1976: 56).
11. Ср. мысль о том, что "причины относительной неопределенности и неопределимости понятия эквивалентности лежат отчасти в специфике текста, отчасти — переводчика, отчасти — адресата" (W. Wilss 1978: 28).
12. Ср.: "Синтезирование есть прежде всего борьба с множественностью впечатлений. Человек старается постигнуть "суть", выделить из бесчисленной массы "главное" и отбросить "второстепенное" (Ярхо 1969: 522).
13. Ср. понятие подражающей, аналогичной, чужой форм и формы, воспроизводящей содержание (Holmes 1969: 195 — 201).

III. МЕТАТЕКСТОВЫЙ ПЕРЕВОД

Оказываясь в переведенном виде в новой среде, произведение приобретает ряд новых функций и может потерять ряд старых. Перевод представляет тематику или содержание, точку зрения писателя и его стиль, знакомит с элементами другой культуры, внедряет новые литературные и языковые формы, способствует постижению оригинала, становится частью переводящей культуры:

- "— presentation of thematic content
- presentation of writer's point of view and style
- introduction of different cultural elements into the target society
- introduction a new literary forms into the target literature
- introduction a new linguistic forms into the target language
- helping the reader penetrate the original text through its translation
- creating a work that becomes part of the target literature"

(Roberts 1992: 8).

Перечисленные функции отражают прежде всего текстовый перевод. Но подлинник может появиться в другой культуре не только в виде целого текста — перевода. Любой текст виртуально включен в процесс тотального перевода и в рамках этого тотального процесса часто оказываются рядом текстовый и метатекстовый переводы. Существенно подчеркнуть, что метатекстовый перевод сопровождает не только текстовый перевод, но и любые другие тексты, т.е. и подлинники вовлечены в процесс метатекстового перевода. И еще одно важное замечание — во времени может метатекстовый перевод появиться до перевода целого текста. Например, газетная информация, радио- и телереклама могут подготавливать появление целого текста как элементы конкретной экономической или идеологической стратегии.

Следуя А. Поповичу (Роровић 1975) можно сказать, что нет коммуникации без метакоммуникации. Созданное автором произведение может стать исходным текстом (прототекстом) для огромного множества людей — критиков, ученых, педагогов, переводчиков, других авторов, журналистов и, естественно, обычных читателей. Все они могут создать свои вторичные по природе тексты, т.е. метатексты. В случае текстового перевода, оказавше-

гося в процессе метатекстового перевода, следует говорить о двойной метакоммуникации, так как оригинал и перевод могут оказаться рядом в метакоммуникационных процессах, причем по-разному отражаться в этих процессах, вступив даже в конфликт. Одним примером могут быть переводы авторов типа А. Пушкина, которые в переводах, благодаря сложному синтезу простоты и музыкальности в их поэзии, становятся скучными или упрощенными. И поэтому иностранцу трудно признать величие Пушкина, его значение как национального русского поэта, хотя метатексты (статьи, исследования, отзывы) это утверждают.

Метатексты как сумма самых разных текстов все же сохраняют какую-либо связь со своим "оригиналом". Они примыкают к прототексту имитирующе (цитаты, переводы), селективирующе (исходящие из конкретных элементов прототекста — пародия, пастиш), редуцирующе (уплотнение прототекста — комментарий, резюме, аннотация) и комплементарно (исходя из инвариантных свойств прототекста — предисловия, послесловия). Метатекстовый перевод реализуется в сумме всех существующих метатекстов и типов примыкания. Но текстов (переводов и оригиналов), включенных в метакоммуникацию, очень много. Поэтому можно в сфере этой метакоммуникации выделить явления, встречающиеся в историческом описании переводческой деятельности — псевдопереводы, переводы со вторых рук и т.п. В рамках теории метатекстов существует понятие квазиметатекста, в основе которого лежит фиктивный, несуществующий прототекст. Сюда входят псевдонимы, псевдоцитаты, разные авторские мистификации (найденные рукописи и т.п.), также псевдоперевод как издание подлинника в виде перевода.

Все тексты (прототексты) и метатексты участвуют в культурных и политических процессах и в сумме образуют систему, функционирующую по крайней мере на трех уровнях — литературной (культурной) жизни, литературной культуры и литературной (культурной) политики. В связи с литературной жизнью пишет П. Шербер: "...I understand literary life as the whole of the social field of activity where literary communication and literary meta-communication (i.e text referring to texts) takes place. <...> Literary life is embedded in the extensive contexts of linguistic, communicative and social activity." (Scherber 1989: 585). На уровне литературной жизни происходит дифференцирование (социальное, психологическое, экономическое) функционирования культуры в зависимости от малых или больших групп. Это сфера культурного общения, сознательного формирования вкусов, потребительских интересов и т.д. Потребление культуры в сфере литературной жизни относительно сознательное и избирательное.

Литературная культура функционирует как сумма всех текстов и метатекстов в данной культуре, включая и проблемы доступности текстов. В этом потоке текстов трудно ориентироваться, развивать свой вкус и т.д. Так называемый средний человек оказывается здесь под влиянием случайной печатной продукции, массового вкуса и, соответственно, наиболее массовых метатекстов. В литературной культуре соприкасаются литературная жизнь как саморегуляция культуры и литературная политика (или шире — культурная политика) как система политического регулирования культурных процессов (см.: Venuti 1993, Beau-grande 1992).

Соотношением уровней литературной жизни, литературной культуры и культурной политики определяется иерархия функций литературной культуры. Одна возможность анализа места переводной литературы и сопутствующих метатекстов — исходить из факта, что перевод полностью подчиняется новой культуре и участвует в глобальных процессах интерференции:

- "1. General principles of interference.
 - 1.1. Literatures are never in non-interference.
 - 1.2. Interference is mostly unilateral.
 - 1.3. Literary interference is not necessarily linked with other interference on other levels between communities.
2. Conditions for the emergence and occurrence of interference.
 - 2.1. Contacts will sooner or later generate interference if no resisting conditions arise.
 - 2.2. A source literature is selected by prestige.
 - 2.3. A source literature is selected by dominance.
 - 2.4. Interference occurs when a system is in need of items unavailable within itself.
3. Processes and procedures of interference.
 - 3.1. Contacts may take place with only one part of the target literature; they may then proceed to other parts.
 - 3.2. An appropriated repertoire does not necessarily maintain source literature functions.
 - 3.3. Appropriation tends to be simplified, regularized, schematized"

(Even-Zohar 1990: 59).

В таком виде возможно представить законы интерференции между литературами. Данный подход показывает, что метатекстовый перевод в целом, как аспект тотального перевода, подчиняется некоторым общим закономерностям.

Но, с другой стороны, литературная культура как механизм межтекстовых отношений допускает и подход со стороны текстов (прото- и метатекстов). А. Попович (Popović, Mašić 1977) ис-

ходит из системы литературной культуры как суммы текстов, создаваемых в процессах коммуникации и метакоммуникации. Эта система обеспечивает посредством дополнительного чтения включенность литературного произведения в культуру и функционирование в ней. Литературная культура имеет следующие функции: проверяющую (каждый читатель может проверить свою читательскую компетентность), дидактическую (читателя готовят к восприятию т.н. большой литературы), уравнивающую (литературная культура является посредником между "большой" и "массовой" литературой), и директивную (литературная культура стремится заменить оригиналы метатекстами, подвергать читателя влиянию идеологических, общественно-культурных и литературных норм). Кроме того, литературная культура выполняет и функцию памяти культуры. Закономерно, что А. Попович называет эту систему и системой литературного образования.

В литературной культуре занимает свое законное место и культура перевода, одновременно как часть и целое. Можно сказать, что культуры перевода касается особенно одна особенность литературной культуры — культура перевода как часть литературной культуры является и системой **предварительного чтения**. Читательский опыт, "обученность" читателя означают, что структура воспринимающего сознания определена культурой, и в этом смысле прагматика текста становится действительно аспектом внутренней организации культуры (Лотман 1970: 39). Таким образом, и метатекстовый перевод может стать процессом как дополнительного, так и предварительного чтения. Но есть между этими формами чтения и принципиальная разница.

Предварительное чтение перевода, т.е. чтение без текста перевода, означает общую подготовленность читателя для встречи с текстом, обусловленную культурой воспринимающую способность, обеспечивающую читабельность любых текстов или конвенциональность чтения. Дополнительное чтение предполагает существование и самого текста перевода, т.е. метатексты (в книге перевода или в любых других изданиях) снабжают читателя руководством чтения. В сумме все метатексты становятся своеобразным послеизданием или дополнительным изданием текста перевода. Таким же образом влияют метатексты подлинника на работу переводчика. В итоге можно сказать, что в культуре происходит постоянный переперевод, создание разнообразных связей между переводом и окружающей этот перевод литературной культурой, что и позволило Ж. Мунену сказать, что и "филология есть перевод" (Mounin 1963: 242—243), т.е. одновременно послеиздание подлинника и предиздание перевода.

Характер процесса метатекстового перевода отражает уровень и специфику данной культуры вообще. В аспекте же культуры перевода одним из существенных признаков уровня является развитость процессов метатекстового перевода, т.е. комментированность переводов, их включенность в культуру не анонимно, а имеющими конкретное происхождение, возраст и национальность. В принципе возможно и для метатекстового перевода применить общую модель процесса перевода, так как существует аналогия между языковыми, текстовыми и культурными процессами.

Поэтому метатекстовый перевод касается не только отдельных текстов, но и жанров (ср., напр.: Vanderauwera 1985) и целых национальных или региональных литератур. О них тоже создается обобщенный образ не столько разбросанными во времени и пространстве переводами целых текстов, сколько системой метатекстов. Можно предложить наиболее удобную схему описания литературной культуры (Porovič, Macri 1977), состоящую из трех основных частей: презентация метатекстов (переводы, суммирующие метатексты, репродуцирующие метатексты), рецептивные руководства (профессиональные и прикладные) и реклама. Мы расширили несколько эту схему и добавили в качестве важного фонового аспекта культуры перевода (как части литературной культуры и как самостоятельного целого) социологический аспект, на котором остановимся отдельно. Данная схема показывает возможности и каналы текстового, экстратекстового, а в первую очередь, метатекстового переводов.

1. Социологический аспект

Статус языка:

1. потребление оригиналов,
2. билингвизм и диглоссия,
3. принципы преподавания.

Статус книги:

1. издательская ориентация (структура зарубежной литературы): страны и языки, периоды, авторы, качество (массовое, элитарное),
2. выбор текстов: апробированный, инертный, вынужденный, свободный,
3. количество текстов: патронаж (тиражная комиссия, заказы), гибкое тиражирование (пробный, частичный, дополнительный, повторный тираж),
4. качество книги: иерархия оформления, издание текста, издание произведения, престиж места издания.

2. Презентативный аспект

Перевод:

1. интерлингвистический,
2. интралингвистический,
3. интерсемиотический (трансмутация)

Суммирующие (редуцирующие) метатексты:

1. обработка прототекста (редактирование),
2. членение прототекста (сборники цитат, антологии и т.п.),
3. копия прототекста (факсимильное издание, документы, репродукции),
4. комплементарные метатексты: иллюстрации, глоссарии, карты, фотографии,
5. ликвидирующие метатексты (цензура).

3. Рецептивный аспект

Профессиональная интерпретация:

1. все жанры критики,
2. история, теория

Прикладная интерпретация:

1. с учетом адресата (послесловие, комментарии),
2. школьное обучение,
3. читательские отзывы.

4. Побудительный аспект

1. реклама: объявление, заметка, листовка, бланк заказов и т.п.
2. музеология: литературный музей, памятники культуры,
3. массовая коммуникация: хроникальность, художественные фильмы, передачи, интервью, встречи в прямом эфире,
4. биографистика: биографии, литературные мифы (+ автомифы).

Социологический аспект отражает взаимосвязь всех уровней культуры. Поэтому при анализе коммуникации и метакоммуникации важно еще помнить о наличии оригиналов на иностранных языках в данной культуре, о иерархичности языков в многонациональных государствах, о процессах билингвизма и диглоссии особенно в ситуациях стран, где государственный язык не является родным языком большинства населения (ср.: Nama 1993, о соотношении диглоссии и билингвизма см.: Успенский 1994: 4—8, 1994б: 27—34).

В аспекте статуса книги необходимо помнить, во-первых, о приоритетах культурных контактов и о культурно-политической ситуации. Очень часто рядом с естественной метакоммуникацией протекает еще искусственная, фабрицированная метакоммуникация. Кто помнит сейчас мемуарные книги Л. Брежнева, хотя

они выходили в переводах в обязательном порядке во всех республиках СССР, о них писали очень много. Это значит, что обилие метатекстов может быть искусственным и не отражает реальную включенность данного текста в культуру. Поэтому нужно при анализе метакоммуникации помнить о том, что переводы появляются в культуре по разным причинам. Часть переводов являются обязательными для данной культуры, бывают инертные переводы как признак политического конформизма издателей, бывает апробированное посредничество, когда выбор определяется престижем автора или текста и, наконец, свободное посредничество, когда издатели и переводчики сознательно формируют культуру, воспитывают читателя и заполняют "пробелы" мировой литературы на своем языке.

Отдельной фоновой проблемой как переводческой деятельности, так и восприятия переводов, как текстового, так и метатекстового перевода, является проблема норм. В каждой культуре и в каждой профессиональной деятельности действуют нормы. В переводоведении эту проблематику заострили работы Г. Тури, который связал два полярных понятия — адекватность и акцептируемость (Тоугу 1980: 55). Но стоит вспомнить Я. Мукаржовского, кто писал, с одной стороны, что "структура художественного произведения носит характер неустойчивого равновесия разных типов норм..." (Мукаржовский 1994: 170—171), с другой же стороны, он подчеркивал, так сказать, ненормированность норм: "...специфический характер эстетической нормы состоит в том, что она более склонна к тому, чтобы ее нарушали, чем к тому, чтобы ее соблюдали" (Мукаржовский 1994: 166). Естественно, в переводоведческой деятельности приходится сталкиваться с самыми разнообразными нормами. А. Честерман классифицировал их как нормы текста подлинника, переводящего языка, нормативные правила перевода, общие коммуникационные нормы и этические ценности или нормы ответственности (Chesterman 1993: 16—18).

Учитывая неразработанность нормированности в переводческой деятельности (даже с педагогической целью) нам кажется лучше всего остаться в роли переводоведа, выявляющего закономерности переводческой деятельности с научной позиции, т.е. реконструировать и описывать как закономерности, так и случайности. Даже в случае отдельного знания существующих норм это знание еще не предопределяет результатов анализа. Ученый в любом случае оказывается в роли эксплицирующего, а процесс экспликации, хотя и подчиняется своим нормам научной работы, все же должен исходить из материала, а не из существующих норм.

Когда мы очень коротко говорили в данной главе о метатекстовом переводе, то мы исходили из того, что данный процесс содержит как элемент свободы (свободная метакоммуникация), так и несвободы, подчиненность нормам (искусственная метакоммуникация). Но изучая метакоммуникацию в целом, целесообразнее исходить из системности этого процесса, из наличия внутренних закономерностей, которые, конечно же, подчиняются внешним нормам — но это не означает, что надо подчинять изучение нормам. Это разные параметры анализа. Поэтому в изучении метатекстового перевода возможно сопоставление анализа системы метакоммуникации как возможного мира текста перевода и анализа норм, влияющих на протекание метакоммуникации.

IV. ИН- И ИНТЕРТЕКСТОВЫЙ ПЕРЕВОД

1. Процессуальный аспект ин- и интертекстового перевода

Любой текст процессуален уже в том смысле, что находится психологически между двумя бесконечностями: историей порождения и историей рецепции. Таким образом, текст является процессом, протекающим между сознанием творящего и сознаниями воспринимающих, т.е. начало и конец этого процесса скрываются в человеческой психике. Порождение текста может рассматриваться как постепенный переход от устной речи к письменной речи, поэтому на разных этапах этого процесса различаются и соотношения внутренней и экспрессивной речи (Жинкин 1964: 36 – 38). На этапе порождения в этом отражается некоторое единство начала и конца, а также трудность изучения этого единства. Данная ситуация хорошо характеризуется словами О. Мандельштама: "Черновики никогда не уничтожаются. В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей. <...> Итак, сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения. Для того, чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону" (Мандельштам 1967: 27 – 28).

"Сохранность черновика" — не просто возможность представления полного диахронического ряда от первых набросков до окончательного текста. Это еще и структура черновика, сопоставимая со структурой белого текста. Чаще всего нельзя построить полный диахронический ряд и приходится изучать лишь отдельные черновые листы или варианты текста. Когда возможно эти фрагменты представить в хронологическом порядке, можно все же получить некоторые данные об истории порождения текста. Но бывают случаи, когда хронологический подход исключается или становится сомнительным. В таких случаях приобретает особое значение структура черновика, причем не отдельного листка, а как единого слагаемого процесса текста. Отсутствие гарантии полноты черновых материалов и невозможность их

представления в хронологическом порядке и позволяют рассматривать порождение как переход от устного (приближающегося к мифологическим и иконическим конструкциям) к письменному (логическим конструкциям). В процессе текста можно, таким образом, выделить стадии замысла, черновика и белого текста, т.е. некоторое триединство. Замысел является первичным устным текстом (прототекстом), из которого вытекает ряд черновых записей, планов и вариантов (метатекстов). В процессе текста черновые материалы характеризуются переходностью, они могут обладать признаками как устного, так и письменного текста, и единый процесс текста можно на этой стадии представить протекающим по нескольким каналам (черновой текст, вставки, условные знаки, рисунки и т.д.). Понимание белого текста предполагает если не понимание, то по крайней мере осознание этих каналов, а сам белой текст становится в таком случае для исследователя архитекстом, т.е. гипотетическим текстом, созданным на основе семантического инварианта метатекстов, восходящих к отсутствующему (не зафиксированному или неизвестному) прототексту. Процессуальность и гипотетичность неразрывно связаны. Сопоставляя эти разные этапы единого процесса, можно установить "миграцию замысла" (Томашевский 1928: 92).

Если мы заменим текстологическую позицию переводоведческой, то проблема процессуальности сохраняется. **Текстовый перевод** является в своей тотальности осознанием принципиальных каналов протекания текста в другую культуру и становления другим **текстом**. **Метатекстовый перевод** же является в своей тотальности осознанием бесконечного количества каналов протекания текста в культуру и становления **интертекстом**. В первом случае текст конкретизируется посредством другого вида искусства, т.е. даже в случае одновременного существования в культуре разных версий перевода одного текста, в том числе еще экранизации или театральные постановки (инсценировки) — все они являются конкретизациями одного и того же текста и самостоятельными произведениями искусства. Во втором случае текст растворяется в культуре, превращается во множество метатекстов (устных или письменных), сумма которых не заменяет единства автономного текста. В каждой культуре есть чужие тексты в своем текстовом обличии, и в каждой культуре есть чужие тексты, лишенные текстового обличия и компенсированные или замененные метатекстами (газетной информацией, рекламой, критикой, уроками в школе и т.д.). Конечно же, возможно и соединение этих двух возможностей.

Интертекстуальное пространство является для всех видов искусства двойной реальностью. В одном интертекстуальном пространстве текст зарождается. Взаимосвязи текста с этим про-

странством могут быть двоякие — закономерные связи **традиции** или случайные (т.е. более субъективные) связи **генезиса** (в смысле Ю. Тынянова). В другом интертекстуальном пространстве текст воспринимается и оказывается в сфере более или менее случайных связей с другими текстами, приобретая новые смыслы и теряя часто исконные.

Перевод может оказаться совмещением этих интертекстуальных пространств и переносом в третье пространство. Поэтому исследователи отмечают специфичность перевода как особенно интенсивной формы интертекстуальных связей: "Die literarische Übersetzung stiftet eine besonders intensive und problematische Form des intertextuellen Bezugs. Sie will über diachrone (geschichtliche) und synchrone (kulturgeographische) Distanz hinweg national sprachliche Grenzen Überschreiten und dabei in hybriden Anspruch nicht nur das im Prätext Gesagte, sondern auch eine einmalige Art des Sagens nachbildend bewahren und erneuern" (Koppenfels 1985: 138).

Естественно, что наличие стольких интертекстуальных пространств должно привести к дифференцированному подходу. В принципе можно исходить из интертекстуальности, вытекающей из текста и отражающей его свойства (text-oriented intertextual interpretation). Можно исходить из его возможных ассоциаций (reader-oriented). Можно исходить также из автора, из его намерений и возможных знаний (author-oriented: Holthuis 1994: 85). Но необходимо исходить и из того, что сама культура интертекстуальна и "все члены данного культурно-языкового коллектива существуют в общем интертекстуальном пространстве" (Топоров 1993: 17). В. Н. Топоров вообще считает, что интертекстуальность — это категория коммуникации, которая "играет фундаментальную роль в структуре человеческого существования, и значение ее выходит далеко за пределы художественного творчества в слове — и сферы "художественного" и сферы "словесного" ..." (Топоров 1993: 16). Он же указывает на универсальную закономерность в культуре как основу интертекстуальности: значения в культуре не только порождаются — культура является и пространством, где происходит обмен значениями, где значения передаются и стремятся быть переведенными с одного языка культуры на другой ("Culture therefore invariably invites comparison and juxtaposition; it is not only the place where meanings are born, but the space in which they are being exchanged, "transmitted" and seek to be translated from one cultural language into another": Toporov 1992: 30).

На уровне сосуществования языков культуры важно подчеркнуть две проблемы. Во-первых, сами языки культуры находятся

в постоянном движении, в них происходит одновременно специализация и интеграция языков, причем в интеграционных процессах можно выделить аспект метаописаний и аспект креолизации, смещения, например, слова и изображения в кино (Лотман 1992: 39—41). Миграция, перевод и трансформация значений показывают, что культура как динамическая система находится в постоянной ситуации тотального перевода. Во-вторых, особенности динамических процессов в культуре связаны и с сосуществованием языков как знаковых систем и текстов как знаковых систем. Процессы порождения, восприятия и описания текстов в культуре зависимы от исходного семиотического дуализма, от сосуществования континуальных (пространственных, недискретных, иконических, мифологических) языков и дискретных (словесных, логических) языков (Лотман 1992: 38). Из этого вытекают и особенности процесса понимания как соотношения перевода и узнавания (отождествления). Ю. Лотман и Б. Успенский пишут в совместной статье "Миф—имя—культура": "Действительно, если в случае дескриптивных текстов информация вообще определяется через перевод, — а перевод через информацию, — то в мифологических текстах речь идет о **трансформации** объектов, и понимание этих текстов связано, следовательно, с пониманием процессов этой трансформации" (Лотман 1992: 58—59). Конечно же, в художественных текстах культуры мы можем рассматривать эти два типа текстов как аспекты одного текста и эта двойственность текста зарождается уже в начале творческого процесса, отражаясь в существовании словесных и иконических элементов в черновых рукописях многих писателей.

С точки зрения изучения интертекстуальности можно утверждать, соответственно, что межтекстовые контакты в интертекстуальном пространстве устанавливаются не только между целостными текстами, но и их дискурсивными признаками, с одной, и группами взаимосвязанных (жанрово, идеологически, тематически и т.д.) текстов, с другой стороны. То есть, онтология отдельно изучаемого текста отличается от онтологии того же текста в изучении интертекстуальности как целого явления. Если лингвистический анализ показывает избирательность в подходе текста к языковой системе, то интертекстуальный анализ отражает избирательность в подходе текста к правилам дискурса, т.е. к разным конвенциональным принципам построения текстов (Fairlough 1992: 194). Так доступны анализу жанровые каноны, признаки усредненных текстов (типа: передовая статья пишется в газетах данной страны так-то) и т.д.

Изменение онтологии текста в интертекстуальном пространстве не означает, что отдельный текст в результате потери своих

границ не может быть отдельно изучен. Интертекстуальность все же более всего механизм связывания текстов, причем многоуровневого связывания. Существование **интертекстуальных уровней** позволяет представить интертекстуальное пространство культур в виде концентрических кругов (с центром в тексте): уровень интертекстуальности порождения текста, уровень дискурсивных признаков текста, уровень интертекстуальности поэтики текста, уровень внетекстовых связей, эпохи и т.д. Каждый текст находится одновременно в разных кругах своего концентрира.

В теории интертекстуальности наблюдается в связи с этим стремление дифференцирования теории при помощи выделения подтеорий или уточнения самого понятия интертекстуальности и его объекта. Если в переводоведении занимает важное место понятие серийности как основа онтологии перевода, то в теории интертекстуальности можно развести полярности и говорить отдельно о теории имплицирования (поглощения других текстов) и теории серийности перцепции текста: "Das Konzept "Intertextualität" soll im folgenden zwei wichtigen Aspekten ausgearbeitet werden: a. durch die Bestimmung des Niveaus ihres Eintretens (**Theorie des Implizierten**); b. durch die Bestimmung der Einschränkung ihres Tätigkeitsfeldes" (Theorie der Serien textueller Perzeption: Grivel 1983: 55—56).

Кроме разведения полюсов можно еще наблюдать за уточнением границ интертекстуальности и доминант ее анализа. С одной стороны, М. Риффатер старается отделить интертекстуальность от гипертекстуальности: в гипертекстуальность входят произвольные данные — в интертекстуальности произвольности нет; интертекстуальность порождена текстуальностью — гипертекстуальность нет; гипертекстуальность является метаязыковым явлением и относится к интерпретации текста — интертекстуальность относится к языковому существованию текста; гипертекстуальность контекстуализирует текст — интертекстуальность деконтекстуализирует; и последнее: гипертекстуальность бесконечна — интертекстуальность ограничена: "hypertextuality is open-ended and ever-developing; <...> Intertextuality is a close-circuit exchange between text and intertext" (Riffaterre 1994: 786).

С другой стороны, происходит уточнение роли текста. И. Смирнов в своей книге "Порождение интертекста" исходит из авторского принципа. Для него "интертекстуальное прочтение литературы призвано определить ту позицию, которую занимает относительно источников создатель художественного произведения. **Метод** интертекстуального анализа мыслится, таким образом, как имеющий онтологический, а не операциональный статус" (Смирнов 1985: 6). При этом он различает интертекстуальную и

интрасистемную парадигмы, причем последняя относится к диахронической родственности текстов (Смирнов 1985: 49). И. Смирнов исходит из общетекстовой характеристики, когда выделяет два основных типа интертекстуальности — реконструктивную и конструктивную: "В процессе реконструктивной интертекстуальной работы писатель регистрирует общность двух (или более) источников в плане выражения, постигая на этой основе их смысловую связность. Конструктивная интертекстуальность, напротив, предусматривает, что автор, установив сходство (внешне не сходных) источников в плане содержания, будет стремиться, далее, к тому, чтобы связать их означающие элементы внутри собственного произведения" (Смирнов 1985: 22—23). С исторической точки зрения он выделяет понятие преинтертекста как отсылки к отсылке, приводящей к двойной интертекстуализации (ср. и понятие *Doppelintertextualität* в работе: Greber 1989: 16).

Из понятия текста исходит и Р. Лахманн: "The intertextually organized text, a text which at certain points foregoes its identity, is produced through a process of referring to other texts (through deconstruction, summation or reconstruction)" (Lachmann 1989: 393). Но она ищет возможности изучения стратегии интертекстуальности на особом текстовом уровне, соединяющем интертекстуальное и идеологическое. Этот уровень она называет "имплицитным текстом" (implicit text), который может быть рассмотрен и как аутоматетекст: "The implicit text is the locus where present and absent text intersect, where texts that have coded and transmitted cultural experience as communicative experience interface. As the sum of intertexts, and through its reference to alien texts, the implicit text refers to itself and this way constitutes its own metatext" (Lachmann 1989: 398).

Данный подход сопоставим с работой Е. Фарыно, где концепция отражается уже в заглавии — "Роль текста в литературном произведении". По сути он различает необходимость анализа текста, произведения и их корреляции: "Текст на входе и текст на выходе формально совпадают друг с другом, но они отнюдь не тождественны друг другу и играют разные функции. В своем состоянии на входе текст поставляет некий запас информации, как актуализованной, так и потенциальной (коннотационной). Тот же текст на выходе играет роль структуры собственной информации и является сообщением о собственном строении (структуре, информации)" (Фарыно 1987: 139).

С семиотической точки зрения следует в рамках проблематики интертекстуальности выделить еще вопрос соотношения текстов разных видов искусств в интертекстуальном пространстве. В культуре наблюдается часто перевод из одного вида искусства в

другой, переплетаются тексты разных искусств и в интертекстуальное пространство входит и интермедиальность. Интермедиальность (Intermedialität) означает, что перевод или соединение элементов разных искусств в одном тексте происходит между мономедиаальностью (литературы, живописи, немого кино и т.д.) и мультимедиаальностью (театра, фильмов и т.д.) "Die multimedialen typen der Präsentation registrieren allgemein Dominantenverschiebungen im System der Kunstformen weitaus offenkundiger als die monomedialen, wo durch die spezifische Bindung des jeweiligen Mediums an entweder primär räumliche oder aber primär zeitliche Vermittlungsbedingungen der Integration heterogener Medien konstitutiv Grenzen gesetzt sind" (Hansen-Löve 1983: 292).

Таким образом, интертекстуальность (включающая и интермедиаальность) является не только одним из условий протекания текста, процесса текста, но является и отражением стратегии этого процесса. Соответственно, интертекстуальность поддается анализу как (авторская) стратегия интертекстуальности или специфический "интертекстуальный семиозис": **"Intertextual semiosis constitutes itself in the interaction between text and reader; depending on a (given or assumed) "intertextual disposition" of texts and on aspects of intertextually oriented text processing"** (Holthuis 1994: 77).

В анализе текста и его поэтики приобретает особое методологическое значение соотношение внутритекстовых и внетекстовых связей. Классическое определение М. Бахтина—В. Волошинова ("**Чужая речь — это речь в речи, высказывание в высказывании, но в то же время это и речь о речи, высказывание о высказывании**": Волошинов 1995: 331) содержит возможность различения этих двух аспектов как двух возможностей или параметров анализа поэтики чужого слова. Нам кажется целесообразным анализировать отдельно интертекстуальность как семиотическое (семиотизирующее) пространство, являющееся возможным миром порождения значений, и конкретные элементы (фрагменты) одного текста в другом тексте как **интексты**. Например, определение Х. А. Гайфман интертекстуальности как существования элементов одного текста в другом, более относится, с нашей точки зрения, к определению интекстовости: "By intertextuality we mean all the elements in a text which relate either in an explicit or in a hidden way to another text" (Gaifman 1989: 191 — 192). В то же время ее параметры интертекстуальности объединяют ин- и интертекстуальность: 1) технический аспект интертекстуальных связей или проблемы определения наличия элемента одного текста в другом тексте; 2) природа интертекстуальной связи (создание атмосферы, фона, дешифруемого скрытого

кода и т.д.); 3) степень эксплицитности одного текста в другом; 4) в каком аспекте один текст активен внутри другого текста; 5) какова роль одного текста в другом тексте (Gaifman 1989: 191–195).

Проблема равновесия центробежных и центростремительных сил как проблема определения как онтологии текста, так и понятия интертекстуальности является серьезной методологической проблемой, начиная с первых попыток внедрения работ М. Бахтина в современную гуманитарную науку, начатых французской исследовательской традицией. Ее можно обозначить как проблему соотношения интратекстуальности (Бахтин) и интертекстуальности (см. и Pfister 1985).

Работы М. Бахтина положили основу интересу к поэтике "чужого слова" в его самых разных проявлениях. Один из важных выводов М. Бахтина — диалогичность "чужого слова" и всего текста, заставляет думать и о принципах поведения одного текста в другом (интекста), именно о принципах, так как списки "чужого слова" в тексте могут быть подробными, но почти всегда являются неполными. Исходя из того, что "всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом контексте" (Бахтин 1975: 207), кажется целесообразным говорить об общих принципах интекста (возможном поведении текста в тексте). Если нельзя составить полные списки, следует попытаться охарактеризовать механизм функционирования интекста, его принципиальные типы.

Если Бахтин отталкивается от текста, открывая в нем принципиальную диалогичность, то многие современные исследователи, исходя из широкого понимания текста и рассматривая текст как непрерывный процесс порождения смысла, подходят к нему извне. Текст становится в некотором смысле бесконечным, допускающим множество разных прочтений в пространстве интертекстуальности. В то же время Бахтин, который также интересовался внетекстовой сферой, ввел ограничивающее беспредельность текста понятие обрамляющего текста (в комментирующей, описывающей и т.п. функциях: Бахтин 1979: 282). Понятно и желание отделить Бахтина от более поздних структуралистских подходов, называя, например, подход Бахтина центробежным, а структуралистский подход центростремительным (Schaar 1978: 381).

Идея процессуальности, видимо, восходит к Л. Ельмслеву, для которого отношения между текстом и языком совпадают с отношением между процессом и системой, причем "процесс детерминирует систему" (Ельмслев 1960: 298).

Понимание текста как процесса порождения смысла позволяет избегать окончательного приговора над одним или другим

текстом, но в то же время затрудняет анализ текста вообще. Например, традиционное исследование "влияний" часто вызывало отрицательное отношение исследователей. С одной стороны выдвигались требования, что "влияния" могут исследоваться не выше уровня текста (см. Жирмунский 1978: 21–24) и обязательно с функциональной точки зрения. Само по себе сопоставление двух текстов еще не позволяет делать обобщений, а упрощенное связывание текста с другим сопоставимо с "императивным биографизмом текста" (Томашевский 1925: 77–78). С другой стороны, в качестве важнейшей проблемы синхронического литературоведения выдвигается "отбор классиков и их реинтерпретация современными течениями" (Якобсон 1975: 196).

Французскую исследовательскую традицию характеризует своего рода пантекстуализм. Когда Ц. Тодоров утверждает, что "следует говорить не о генезисе, возникновении текстов из чего-то нетекстового, а исключительно и только о переработке одних текстов в другие" (Тодоров 1975: 98), то его коллеги идут дальше. В обиходе появляются понятия интертекста и интертекстуальности. Интертекстуальность возникает как синтетический термин, понимаемый лингвистически (многоязычие), в духе Бахтина и социологически (как один из социальных дискурсов: Greimas, Courtes 1979: 194). В другой традиции возникает, например, понятие макроструктуры, понимаемая как единство нелинейных фактических и линейных текстовых структур (Ballmer 1976: 2; ср. и понятие "организованного семантического пространства": Николаева 1987).

Барт стал писать об интертексте, означаящем "невозможность жить вне бесконечного текста, вне зависимости от того, является этим текстом Пруст, ежедневная газета или телевизионный экран: книга формирует мысль, мысль формирует жизнь" (Barthes 1973: 59). Ю. Кристева же предпочитала понятие интертекстуальности и утверждала, что "каждый текст конструирован как мозаика цитат, каждый текст является поглощением и трансформацией другого текста. Место понятия интерсубъективности займет понятие **интертекстуальности** и поэтический текст допускает по крайней мере двоякое прочтение" (Kristeva 1969: 146). М. Риффатер же связывает литературный текст с текстовыми пресуппозициями как одним из аспектов целостности текста (Riffaterre 1979: 496). При таком подходе текст включается в настолько широкий круг социальных и др. дискурсов, что сами термины признаются или слишком узкими (Jenny 1976: 267, 272–276) или же требующими конкретизации (общая, ограниченная <авторкическая> интертекстуальность, автотекстуальность — Dällenbach 1976: 282–296). Принципиальная незаконченность подобного анализа является правилом, а сама возможность

такой незаконченности неотъемлема от понятия цельности. Подход этот направлен против механического выискивания конкретных источников определенного текста и сопоставим с исследованиями в области психологии творчества. С этим связана одна из слагаемых творческой одаренности: "легкость ассоциирования и отдаленность ассоциируемых понятий" (Лук 1978: 21), а конкретнее, факт, "что в функции оригиналов могут выступать психические модели" (Пономарев 1976: 206). Если Р. Барт пишет, что "открытый смысл — это означающее без означаемого," (Барт 1979: 196), то Г. Мельников независимо от этого высказывает мысль, по которой "денотат в коммуникативной ситуации принципиально не необходим" (Мельников 1978: 238).

Во избежание совпадения интертекстуальности с "критикой источников" Ю. Кристева даже отказывается от термина в пользу понятия *транспозиции* (Kristeva 1974: 59—60), понимая под последним необходимое условие генерализующей пресуппозиции. Или конкретнее, "воздействуя на генотекст, транспозиция производит в генотексте генерализующую пресуппозицию" (Kristeva 1974: 340). В основе понятий гено- и фенотекста лежат генотипический и фенотипический языки С. Шаумяна, и по словам самой Кристевой, они сопоставляются с глубинной и поверхностной структурами (Kristeva 1969: 280; ср. Шаумян 1974: 39—40). Генотекст является носителем **функции создания значения, фенотекст — коммуникативной функции**, текст является соединением этих двух функций, созданием двойного значения (Kristeva 1969: 284).

Таким образом, указанный подход сопоставляет текст с некоторым внетекстовым (интертекстуальным) пространством и рассматривает текст как акт порождения смысла, т.е. как определенный дискурс среди других (особенно идеологических) дискурсов. В этом обнаруживается некоторая диалектичность анализа. Но при таком подходе почти исключается код, соединяющий произведение со всеми его контекстами, код, придающий порождению смысла большую конкретность. Этим кодом является литературная традиция (Kristeva 1969: 275). В аспекте изучения отношений между текстами, литературная традиция является сферой декодирования некоторого текста, т.е. его предсталиния в виде аналитических субкодов (Есо 1977: 136, 149). Именно на этом акцентирует внимание теория метатекстов А. Поповича, которая в некоторых моментах соприкасается и с французской традицией. Общим является и основной источник — идеи М. Бахтина. Теория метатекстов пытается избежать полярностей французской традиции — потери специфичности или даже понятия текста в случайных отношениях эпохи (деконструкции

текста) и ограничения анализа "квазитотальностью" (Goldmann 1967) текста, без углубления в его внутренние отношения. В то же время возможны поиски корреляции между отношениями, с одной стороны, текста и его кодов, с другой же стороны, текста и его рецепции (Lachmann 1973: 224). Фоном теории метатекстов могут служить и поиски в лингвистической стилистике и прагматике. Появляется более дифференцированный подход к прагматике, отражающийся, например, в различении общей, ситуационной и контекстуальной прагматической информации (Dik 1979: 128, см. и Klein 1977: 14—16). На фоне преувеличения роли внетекстовых связей любопытно и утверждение, что "высказывание "обладает значением" лишь тогда, когда не детерминировано полностью своим контекстом" (Hendricks 1976: 24).

В основе теории метатекстов лежат, кроме работ Бахтина, также исследования русской формальной школы, польской школы стилистики и поэтики, работы Д. Дюришина о системности контактов между текстами, К. Гурского об аллюзии, Ф. Микко (принципы утвердительности и полемичности) и Дж. Холмса (метастихотворение) — (Роровић 1975: 1—8). Концепцию метатекстов А. Попович предлагает понимать как "интерсемиотическое изучение отдельных специфических языков искусства" (Роровић 1975: 1). По этой концепции литературная коммуникация не кончается цепью: автор—текст—получатель. За этой первичной коммуникацией следует метакоммуникация, в процессе которой создаются метатексты — первичный текст становится тем самым прототекстом, на основе которого создан другой текст. В качестве читателя, оказывающегося в роли создателя текста о тексте, могут быть: другой автор, переводчик, литературный критик, литературовед, учитель литературы, автор музейного сценария (Роровић 1975: 9). На основе такого понимания литературной коммуникации теория метатекстов делится на три части: литературная компаративистика (авторские метатексты), социология литературы (метатексты литературной культуры), историческая поэтика (метатексты литературной традиции).

Связывает эти разные стороны теории типология метатекстов. В основе типологии лежат четыре типа примыкания (*nadväzovanie, linking*) метатекста к прототексту: 1) имитирующее примыкание (плагиат, перевод, цитата), 2) селективное примыкание (пародия, пастиш), 3) редуцирующее примыкание (комментарии, резюме, аннотация), 4) комплементарное примыкание (замечание, послесловие). Обобщена типология метатекстов в виде следующей схемы:

Способ примыкания	утвердительные		полемические	
	явные	скрытые	явные	скрытые
Элементы или уровни текста	цитата(мот- то); аллю- зия; центон; репродук- ция текста (прямая или непрямая); опосредо- ванное "чтение" (титул, ан- нотация, резюме, пе- ресказ, под- строчный перевод)	подсозна- тельная аллюзия; ремини- сценция; парафраза; имитация	<i>editio purificata</i> (цензура); пародийно интепрети- рованная цитата	критическая аллюзия без указания источника
Текст как целое	перевод; "тенденци- озное пере- писыва- ние"; "по- хвальная" рецензия*, пастиш	формулиро- ванное намерение автора на- писать текст; плагиат; пе- ревод со вторых рук; метод псевдонима; композиция на основе найденной рукописи; "псевдо- перевод"	полемический перевод; тра- вести; ли- тературная полемика в стихах; кри- тическая по- лемика**; литературный памфлет	пародия; контра- фактура

* литературный портрет, литературное эссе, импрессионистический этюд, статья-трактат, публицистическая или "агитационная" критика, статья-указание, литературный обзор, критический фельетон, глосса, некролог, заметка-рекомендация, читательский отклик.

**литературно-критический памфлет, литературно-критический диалог, литературно-критическая пародия, письмо, афоризм.

В плане социологии литературы эти метатексты образуют литературную культуру (образование), систему дополнительного чтения (см. также: Роровіс, Масі 1977: 117 — 132). Авторские метатексты рассматриваются в плане 1) автометатекстов, 2) "цитирования" другого автора и 3) квазиметатекстов. В плане мета-

текстов литературной традиции построена градация от утвердительности к полемичности. 4-этапная схема Тынянова становится у Поповича 12-этапной, но иллюстрирует он эту схему случайными примерами из разных эпох и видов искусства. Начинает он с появления нового конструктивного принципа: 1) калькирование текстов (плагиат, копирование), 2) "перевод" схемы и ее трансформация (Бальзак в европейских литературах 2-ой половины XIX века, разные экранизации "Гамлета"), 3) монтаж из разных элементов, дающий новый, соответствующий новой эстетике синтез (карнавал, коллаж в живописи сюрреализма), 4) внедрение текстов без шансов развития (театральные эксцессы футуристов), 5) переделка текста при помощи изменения элементов, но не функций текста (обработки сказок, озвучивание немого кино), 6) "архитекст", т.е. абсолютный первотекст (лабиринт в архитектуре, определение жанра в литературе), 7) внедрение утраченных или перенесенных текстов (амулет в качестве маскота, внутрилитературный перевод, Калатозов и монтаж Эйзенштейна), 8) "реконструкция" утраченного или отсутствующего текста (восстановление вахтанговской инсценировки "Принцессы Турандот"), 9) открытие нового текста (Пикассо и негритянская пластика в кубизме), 10) преждевременная реализация текста (Бах и его эпоха, "Броненосец Потемкин" Эйзенштейна), 11) деструкция текста (истерн "Седьмая пуля", "Макбет" Уэллса в мундирах гестапо), 12) исключение текста (отказ от немого кино) (Попович 1975: 68–72).

В наши задачи не входит более подробное изложение теории метатекстов. Ученые кабинета литературной коммуникации и экспериментальной методики в Нитре углубляют и распространяют эту концепцию на все больший круг явлений культуры (вплоть до школьного изучения). Нас интересует в этой целостной концепции лишь один аспект — контакты между текстами преимущественно на уровне внутритекстовых связей, т.е. проблема **интекста**, текста в тексте.

Среди литературоведов нет единства в толковании понятия *метатекст*. Не было оно достигнуто и в ходе обсуждения теории метатекстов. Так, А. Попович считает метатекстами всю "продукцию" метакоммуникации, т.е. как тексты о текстах, так и тексты в текстах (обязательно указывающие на исходный текст). Ю. Лотман включает в уровень метатекстов нормы, теоретические трактаты, критические статьи, т.е. сферу нормативных поэтик (Лотман 1973: 25), М. Р. Майенова же предлагает этот термин для отграничения "ситуации, в которой текст говорит о мире, от ситуации, в которой текст говорит о тексте" (Маєнова

1974: 156,157). Текст в тексте, по ее мнению, является метатекстом. Примеры можно продолжить.

Некоторая часть текста, связывающая данный текст (часть текста) с другим текстом (частью текста), требует в первую очередь узнавания, возможности ее соотнесения с другим текстом. Для интерпретации такой части необходимо, во-первых, выявить ее функцию в тексте, во-вторых, фиксировать актуальную связь с исходным текстом, т.е. она требует описания при помощи исходного текста. Текст, представленный какой-то своей частью в другом тексте, становится тем самым описывающим текстом, метатекстом. В целях же данной работы мы будем пользоваться понятием *интекста* (Шмидт 1978: 108) как семантически насыщенной части текста, смысл и функция которой определяется по крайней мере двойным описанием (в этом смысле он дву-текст).

Проблема описания контактов между текстами является весьма актуальной, так как связана с пониманием онтологии художественного текста вообще. Когда Б. Эйхенбаум пишет, что "в истории ничего не повторяется, но именно потому что ничего не исчезает, а лишь видоизменяется" (Эйхенбаум 1924: 9), то тем самым он создает основу для понимания специфичности, новизны в литературе как постоянного сопоставления, сравнения, диалога. Интексты активизируют структуру, актуализируя в сознании (памяти) воспринимающего определенный текст (группу текстов) (Лотман 1969: 481). В этом смысле любой художественный текст требует докодирования (в смысле У. Эко), что в плане методологии литературоведения сопоставимо с понятием комплектной имманентной поэтики, т.е. с тем фактом, что в рамках одного текста следует говорить о нескольких поэтиках и об арбитральности их выбора (см. подробнее Wróblewska 1973: 219).

Исследования по контактным литературным связям (интегральным и дифференциальным формам рецепций) свидетельствуют о том, что в вопросах изучения контактов между текстами отсутствует пока научная строгость, научная модель для понимания и анализа этих проблем (Đuriš in 1975: 173–180). Такая модель не может быть прескриптивной и должна быть виртуальной, т.е. должна отразить принципиальные возможности контактов между текстами. Как нам кажется, целесообразно связать проблему контакта между двумя текстами с проблемами анализа переводческой деятельности.

В плане докодирования текста мы можем отношения между интекстом и исходным текстом описать в виде процесса перевода между ними. В таком случае немыслимо описание некоторого абстрактного процесса, процесс этот всегда протекает по крайней мере между двумя текстами и имеет, следовательно, двуна-

правленность. Доминанта этого процесса может находиться как в исходном тексте (анализизм), так и в интексте, и в тексте, частью которого он является (синтетизм). Кроме того, **операционально** процесс перевода представляется в виде двух, протекающих параллельно, процессов. В теории перевода всегда различались проблемы перевода планов содержания и выражения. Не забывая о том, что планы содержания и выражения взаимосвязаны, мы можем операционально говорить о перекодировании плана выражения (конкретных материальных форм актуализации художественной структуры) и транспонировании плана содержания (определяемой поэтической моделью текста — Иванов 1961: 370; ср. также Ревзин 1977: 243—246) соответственно в план выражения и план содержания текста перевода.

На основе этих понятий можно построить виртуальную таксономию, т.е. указать принципиальные пути актуализации процесса перевода. В случае пропорциональности всех четырех компонентов можно говорить об адекватности перевода, что с точки зрения интекста может нас интересовать лишь в случае введения целого текста (стихотворение, рассказ и т.д.) в другой текст.

Адекватный перевод							
Перекодировка				Транспонирование			
Анализ		Синтез		Анализ		Синтез	
авто- номный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- номный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный
точный	макро- стили- стиче- ский	цитат- ный	микро- стили- стиче- ский	описа- тельный	тема- тиче- ский	воль- ный	экс- прес- сивный

Нас интересуют те формы перевода, которые окружают адекватный перевод. Среди этих форм перевода есть группа, сохраняющая целостность текста (отношение обоих планов), но в одном случае все особенности оригинала выводятся из плана содержания (тематический и экспрессивный), в другом — из плана выражения (микро- и макростилистический). В обоих случаях из одного плана оригинала выводятся оба плана перевода. Такой гипертрофированный подход к оригиналу соответствует спорам между "лингвистами" и "литераторами" в переводоведении. В остальных случаях планы сознательно используются и передаются самостоятельно.

Доминантой переводов перекодировочного типа является план выражения, в аналитических вариантах процесс направлен на исходный текст, ослаблен учет особенностей восприятия. **Точ-**

ный перевод является интерлинеарным, т.е. воспроизводит все лексические элементы подряд. Оформление вытекает из интерлинеарности. **Макростилистический перевод** подчиняет языковой и смысловой материал, наоборот, оформлению, которое становится по сравнению с оригиналом или аналогичным, или подражательным. Синтезирующие варианты направлены на (усредненное) восприятие. **Цитатный перевод** подражает оформлению при максимально точной передаче лексического материала, т.е. пытается передать все особенности плана выражения. **Микро-стилистический перевод** же передает в удобной (чужой) форме лингвостилистические особенности оригинала.

Доминантой транспонирующего перевода является план содержания. Аналитические варианты: **описательный перевод** является парафразирующим, передает в свободной форме лексическое содержание оригинала (напр., прозаическое переложение стихов); **тематический перевод** стремится к передаче смысла с учетом усредненного восприятия и в удобовоспринимаемом оформлении. Синтезирующие варианты: **вольный перевод** передает общее содержание текста в свободной форме (в отличие от аналитических вариантов не соблюдает последовательности изложения); **экспрессивный перевод** полностью ориентирован на восприятие. Если вольный перевод передает впечатление, то экспрессивный перевод стремится к аналогии восприятия, причем могут привлекаться средства, не вытекающие из оригинала.

Если процесс перевода протекает между исходным текстом и интекстом, то указанные формы перевода становятся возможными мирами интекста. Более того, эта модель позволяет судить о включенности интекста в текст. Уже за пределами остаются и требуют в каждом отдельном случае нового анализа проблемы 1) маркированности—немаркированности интекста; 2) контекстуальности—имманентности; 3) эксплицитности—имплицитности; 4) утвердительности—полемичности. Укажем еще на тот факт, что рассмотрение интекста в его возможных мирах облегчает его воссоздание в процессе перевода, позволяя находить средства, не вытекающие из конкретного интекста, но характерные данному типу интекста в рамках возможного мира (что повышает степень переводимости интекста) (Ср. Микушевич 1966: 239—260; Гаврилова 1975: 112—113).

Можно привести один специфический пример. В пьесе А. Чехова "Три сестры" одна из сестер несколько раз повторяет застрявшую в памяти случайную цитату с конкретным узнаваемым для среднего русского читателя-зрителя источником. Этим источником является поэма А. Пушкина "Руслан и Людмила". В кульминации пьесы эта цитата во время последнего ее цитиро-

вания распадается на части и понятной становится ее функция в пьесе — быть сигналом внутреннего напряжения героини:

"М а ш а (*сдерживая рыдания*). У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... златая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У лукоморья... дуб зеленый...

О л ь г а. Успокойся, Маша... Успокойся... Дай ей воды.

М а ш а. Я больше не плачу...

К у л ы г и н. Она уже не плачет... она добрая...

Слышен глухой, далекий выстрел.

М а ш а. У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... (*Пьет воду.*) Неудачная жизнь... ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно... Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли." (Чехов 1978: 185).

В данной цитате маркирована ее функция в тексте, а не источник. Например, в случае перевода на другой язык мыслима (в интересах сохранения психологического эффекта) замена цитаты на любую хрестоматийную цитату любого (в том числе нерусского) классика. Это и пример того, как автономная узнаваемая цитата как интекст оказывается включенной в интертекстуальное пространство как элемент определенного дискурса. Поэтому типологизация интекстов может быть только виртуальной, но все же является необходимой с точки зрения общей характеристики межтекстовых процессов и поэтики чужого слова.

Само понятие интекста необходимо для анализа поэтики чужого слова, чужого текста, так как все чаще появляются работы, стремящиеся к изложению общих принципов поэтики интекста. В результате интекст совпадает то с цитацией, то с реминисценцией или аллюзией и стираются грани между ними. Как нам кажется, в процессе перевода исходного текста в интекст можно разграничить следующие типы интекстов:

точный перевод	-----	цитата, центон, аппликация;
макростилистический перевод	-----	пастиш, буриме;
цитатный перевод	-----	перифраза, глосса;
микростилистический перевод	-----	реминисценция, стилизация;
описательный перевод	-----	парафраза;
тематический перевод	-----	антономазия, адаптация, иррадиация;
вольный перевод	-----	аллюзия;
экспрессивный перевод	-----	бурлеск, травести, кеннинг.

Если в данном случае мы перенесли модель процесса интерлингвистического перевода на процесс (в основном) интралингвистического перевода, то кажется, что на основе этих же принципов может быть описан и интерсемиотический перевод. Описание интертекстовой проблематики по модели процесса перево-

да дает нам, естественно, лишь текстологическую систему. В принципе, возможны и другие классификации, где разные интексты описываются или функционально, или как *pars pro toto* явления чуждости. Примером последних могут быть постмодернистские понятия *цитатный музей* и *цитатный каталог* как основы, например, цитатного диалога или цитатной полемики в авангарде (см. подробнее: Oraič Tolič 1988; ср. также Pesonen 1993).

Если в переводоведении наряду с описанием процесса перевода говорят отдельно об оригинале и его авторе и о переводе, его восприятии и включенности в национальную литературу, то и в случае интекста следует отдельно говорить как о проблеме генезиса интекста, так и о проблеме включенности интекста в текст и его восприятии. Ведь не всегда есть возможность реконструировать процесс перевода, вернее, иногда реконструкция становится гипотетичной (как в случае перевода текста в текст, так и в интекст).

Генетический аспект включает в себя несколько проблем: 1) интекст как часть исходного текста представляет самого себя (имманентное значение), 2) интекст как модель конкретного (известного) текста (генетическое значение), 3) интекст как знак определенной литературы, автора и т.д. (узнавание); 4) интекст без исходного текста (значение "не свой"); 5) интекст как функция (авторская мистификация); 6) полигенетичность интекста (см. подробнее Минц 1973: 400—404, 406—408); интекст как интертекстуальность (многозначность интекста).

С **семантико-прагматической** точки зрения следует выделить следующие вопросы: 1) интекст в буквальном значении, 2) интекст как знак, 3) интекст как диалог (утвердительность—полемичность), 4) интекст как "авторитарный текст" (см. Бахтин 1975: 157), 5) интекст как "эквивалент текста", 6) значимое отсутствие интекста.

С точки зрения **синтаксического включения** интекста в текст можно выделить следующие: 1) языковое (см. Шварцкопф 1970), 2) параязыковое, 3) графическое, 4) авторское 5) персонажное, 6) автономное включения (см. Сильман 1977: 190—205; Лотман 1975: 53—54; Мильчина 1978: 231, 235—237).

Эти три группы проблем не даны в виде окончательных списков. Они теснейшим образом связаны с предложенной моделью и полное осмысление стратегии интекста возможно только после сопоставления всех этих проблем. Возможность описания интекстовой проблематики на основе модели процесса перевода показывает близость интер- и интралингвистического перевода. Перенос (перевод) и трансформация являются постоянными

признаками межтекстовых отношений как в рамках одной культуры, так и между культурами. Это тотальные процессы определения инаковости и одинаковости в культуре. Поэтому онтологическая характеристика перевода, связана, с одной стороны, его серийностью (возможностью переводить один текст по-разному много раз), с другой же стороны, его функцией самостоятельного текста, а не заменителя подлинника. Самостоятельность эта означает, что перевод является результатом некоторой стратегии (ср. Lane-Mercier 1991: 205), в результате которой в каком-то виде передается на своем языке чужой текст, но он не будет текстом-в-себе, его функция быть текстом-для-кого-то, т.е. перевод — это чужой текст плюс эксплицитная или имплицитная "инструкция" его включения в свою культуру. В этом смысле правомерно сравнивать вообще перевод с цитатой (см. Balcerzan 1985: 148 и сл.), т.е. с текстом, имеющим формальную отделенность от окружения (кавычки) и связь с другим текстом или традицией. На уровне всей культуры как функции перевода можно осмыслить и функции цитирования: 1) обращение к авторитетам, 2) демонстрация эрудированности и 3) орнаментальность, стилистическое средство (Morawski 1970: 692—696). И, как нам кажется, универсальным для всех типов интекста является и определение аллюзии как средства активизации одновременно двух текстов: "The literary allusion is a device for the simultaneous activation of two texts" (Ben-Porat 1979: 589).

Нет принципиальных различий между переводческой деятельностью и выработкой автором стратегии применения чужого слова в своем индивидуальном стиле. Обращение культуры к другим культурам и человека к чужим текстам являются основой тотального процесса перевода чужого в свое, приводящего к разнообразным сочетаниям своего—чужого в культурах, в текстах и в сознаниях людей, а также к необходимости познания своего через чужого и чужого через свое. В этом тотальном процессе в одинаковой мере участвуют целостные тексты и их фрагменты, осколки текстов.

2. Текстовый аспект ин- и интертекстового перевода

Научное исследование творчества писателя, особенно входящего в число классиков мировой литературы, имеет особую прагматику. Так как одним из основных каналов вхождения писателя в мировую литературу является перевод, то необходимо помнить,

что любой перевод любого произведения является в какой-то мере его толкованием, часто вынужденно рациональным толкованием. Для создания переводимости в переводческой деятельности неизбежно экспликация имплицитного, т.е. более-менее однозначное формулирование или осознание тех особенностей текста, которые в творческом процессе писателя были под- или незнательными.

В случае многих писателей как для переводчика, так и для исследователя является специфической проблемой взаимосвязанность их текстов с мировой или национальной литературами. Наличие в них цитат, аллюзии и т.п. "чужих слов" заставляет все время думать о соотношении своего—чужого в структуре текстов. В то же время вопрос не столько в установлении источников этого "чужого слова", сколько в выявлении авторской стратегии, комплекса применения "чужого слова", лежащего в основе поэтики писателя.

Выявление максимального количества источников "чужого слова" в творчестве писателя важнее всего с точки зрения изучения историко-литературного фона, круга чтения, вкуса и мировоззрения писателя. В то же время исследователь поэтики (как и переводчик), будучи и не в силах установить все возможные связи данного текста с другими текстами, чаще всего нуждается именно в знании оптимального количества источников, играющих наиболее активную (концептуальную) роль в смыслопорождении и ориентированных на узнавание читателем, т.е. изучение поэтики писателя теснейшим образом связано с изучением закодированного в структуру текста типа читателя (типа сознания).

В целях анализа авторской стратегии в поэтике "чужого слова" можно выделить несколько принципиальных параметров. Во-первых, можно в качестве отдельного параметра говорить о **поэтике интекста** как о системе разных типов представленности чужих текстов в произведениях писателя от цитат до аллюзии. Описание этой системы позволяет установить как степень эксплицитности—имплицитности представленности одного текста в другом, так и типологию ее возможных типов. Проникновение одного текста в каком-либо виде в другой текст сравнимо с процессом перевода. Как по типам (методам) перевода можно в рамках конкретной эпохи говорить об иерархии этих типов и характеризовать по ней соотношение адаптирующих и специфицирующих каналов культуры, так же можно по типам интекстов судить об иерархичности межтекстовых контактов на уровне внутритекстовых связей в качестве одной из характеристик литературного направления или творчества автора.

Вторым возможным параметром является **поэтика интертекста** как разновидность интекста или комбинация нескольких интекстов. В духе современного понимания интертекстуальности поэтика интертекста ориентирует читателя на многозначное или универсальное восприятие нескольких или большого количества переплетенных, трудно различаемых текстов. Тут важна именно одновременность и подчиненность некоторому общему (лейт)мотиву, настроению или идее. Но в этой внутритекстовой интертекстуальности общий смысл не растворяется и дополнительность текстов, составляющих интертекст, фиксируема по крайней мере на уровне принципа их соединения. Если во внешней (внетекстовой) интертекстуальности преобладают случайные связи и порождаются случайные смыслы, в которых можно увидеть какие-то социально-дискурсивные стратегии, то внутренняя (внутритекстовая) интертекстуальность подчинена авторской стратегии. Внешняя интертекстуальность характеризует возможные контакты готового текста, его семантический потенциал, внутренняя интертекстуальность характеризует порождение текста, принципы обращения с "чужим словом".

Когда мы говорим об интексте, мы обычно говорим о конкретном его источнике. В случае интертекста источников несколько и их список никогда не является окончательным. Но, в третьих, можно говорить как об отдельном параметре о **поэтике источников**. Поэтика источников охватывает те случаи, когда писатель ценностно иерархизирует или классифицирует чужие тексты. Это не просто выделение "чужого слова" в эпиграфе или отдельных сценах с указанием источника. Более всего это касается соотношения текстовых миров, сакрального—профанического, авторитетного—неавторитетного и т.д. Кроме того, сюда относится и сознательная ориентация автора (иногда и переводчика) на авторскую читательскую память в случаях, когда нужно или узнать источник, или же знать контекст истории или эпизода, необходимого для понимания функционирования части одного текста в другом тексте. То есть, это случаи, когда "чужое слово" является знаком чужого текста по принципу *pars pro toto*.

В-четвертых, можно выделить **поэтику своего—чужого** как сферу, где соединяются внутренняя и внешняя интертекстуальности в виде синтеза случайного (неосознанного) и закономерного (сознательного), где сливаются поэтика и идеология и раскрывается общее концептуальное мышление писателя — быт, литературный быт, психология и социология поведения. В этой сопоставленности своего и чужого слова и поведения, своей и чужой культуры, веры, идеологии и т.д. отражается универсальный механизм идентификации человека, поисков самого себя и проявления своего я, самовыражения.

Идентификация себя тесно связано с самоопределением в пространстве, с различением разных физических, социальных и ментальных миров, будь это соотношение города—деревни, отечества—чужбины, родного—иностранного (языка, культуры и т.д.) или сакрального—профанического, разрешенного—запрещенного, ада—рая (как вне, так и внутри человека).

В семиотике культуры Ю. Лотмана занимает важное место различение в культуре двух первичных языков: "В генетическом отношении культура строится на основе двух первичных языков. Один из них — естественный язык, используемый человеком в повседневном общении. <...> Менее очевидна природа второго первичного языка. Речь идет о структурной модели пространства. Любая деятельность человека как *homo sapiens*'а связана с классификационными моделями пространства, его делением на "свое" и "чужое" и переводом разнообразных социальных, религиозных, политических, родственных и прочих связей на язык пространственных отношений. <...> Удвоение мира в слове и человека в пространстве образуют исходный семиотический дуализм" (Лотман 1992: 142—143).

Подход Ю. Лотмана сравним с подходом М. Бахтина, у которого есть в записях 1970—1971 годов следующие мысли: "Я живу в мире чужих слов. И вся моя жизнь является ориентацией в этом мире... <...> Чужое слово ставит перед человеком особую задачу понимания этого слова (такой задачи в отношении собственного слова не существует или существует в совсем другом смысле). Это распадение для каждого человека всего выраженного в слове на маленький мирок своих слов (ощущаемых как свои) и огромный, безграничный мир чужих слов — первичный факт человеческого сознания и человеческой жизни... <...> Сложные взаимоотношения с чужим словом во всех сферах культуры и деятельности наполняют всю жизнь человека" (Бахтин 1979: 347—348). В рамках данной работы для нас еще важен поиск М. Бахтиным переходных форм между своим и чужим. Это касается словосочетаний типа я-для-себя, я-для-другого, другой-для-меня, не-я во мне, другой (Бахтин 1979: 351) или выражений типа: "Чужое слово должно превратиться в свое—чужое (или в чужое—свое)" (Бахтин 1979: 350). Конечно же, в эту логику входят и Я—Ты, Я—Оно из "Я и Ты" М. Бубера (см. напр.: М. Бубер 1995: 16 и сл.).

Указанные подходы могут стать удобной основой для теоретического построения поэтики своего—чужого как социопсихопэтики литературы, на которую опирается поэтика художественного текста. Социопсихопэтика является чаще всего имплицитной и нехудожественной основой как имплицитно, так и эксплицитно проявляющейся художественной поэтики. Историки

литературы часто сталкиваются с необходимостью различения и сопоставления этих поэтик при сравнении художественного творчества и публицистики или практического поведения какого-нибудь писателя. Противопоставления типа хороший художник—неважный мыслитель свидетельствуют более о невозможности исследователей соединять художественные и житейские установки, чем о реальных противоречиях писателя.

В поисках возможностей классификации или типологизации проблем поэтики своего—чужого можно обратиться к опыту изучения древних моделирующих систем. В. Иванов и В. Топоров различают в древней славянской религиозной системе три аспекта реализации сопоставления свой—чужой: социальный аспект, касающийся разных социальных групп; этнический аспект, касающийся различия славянских и неславянских богов (вариант: христианин—нехристь); аспект принадлежности к человеческому или нечеловеческому, звериному, колдовскому (Иванов, Топоров 1965: 156—165; см. также Цивьян 1990: 109—119; Tsivyan 1993: 65—86). Кроме того, интресным примером изучения данной проблематики в художественной литературе является попытка Т. Цивьян классифицировать употребления иностранного языка в романе Ф. Достоевского "Подросток". Она выделяет два аспекта — типы иностранной речи и типы введения в текст. Типы иностранной речи делятся на: 1) иностранную речь иностранцев, 2) иностранную речь русских: а) правильную, б) неправильную, 3) русскую речь иностранцев: а) правильную, б) неправильную. Типами введения в текст являются: 1) протяженные фрагменты (более, чем из двух фраз), прерываемые или не прерываемые русскими вставками; 2) отдельные фразы, части фраз, лексемы как смешанная речь; 3) указания на то, что данный текст произносится по-французски, но дается в переводе (Цивьян 1988: 428; ср. и описание применения иностранных языков у Л. Толстого: Листрова 1978, Байрамова, Зарипова 1991, Успенский 1970: 46—53). В то же время Т. Цивьян фиксирует и более широкий контекст исследования: "Иностранная речь входит в оппозицию свой—чужой не только в буквальном смысле; этим подчеркивается марионеточность, нежизненность персонажей, отторгаемых от мира реальных связей и реальной жизни" (Цивьян 1988: 436).

Мы хотели бы попытаться создать возможность изучения поэтики своего—чужого как одного из четырех параметров "чужого слова" наряду с поэтиками интекста, интертекста и источников. Так как поэтика своего—чужого (являясь социопсихопоэтикой) устанавливает общие (как художественные, так и нехудожественные) принципы семиотизации мира, то в данном параметре

нас не интересуют способы включения чужого материала в текст. Точнее, в рамках поэтики своего—чужого нельзя говорить о конкретном чужом материале, свое и чужое здесь более факты авторского мышления, соприкосновение реакций на окружающий мир с художественной концепцией этого мира, с концепцией человека и т.д. Оптимальной кажется классификация, в которой, во-первых, свое—чужое рассматривается на трех уровнях, позволяющих и сопоставить художественные и нехудожественные факты: на социальном (социально-политическом), на психологическом (индивидуальном) и на универсальном уровнях. Во-вторых, возможно выделить некоторые переходные формы для описания разных соотношений своего—чужого: свое в своем (в себе), чужое в своем, свое в чужом, чужое в чужом.

типы своего—чужого уровни	свое в своем (в себе)	чужое в своем	свое в чужом	чужое в чужом
социальный (социально-политический)	1	2	3	4
психологический (индивидуальный)	5	6	7	8
универсальный	9	10	11	12

Попробуем описать данный подход при помощи примеров из поэтики своего—чужого Ф. Достоевского. На **социальном уровне** можно привести ряд примеров, иллюстрирующих понимание Достоевским русского общества.

1. В размышлениях о русском обществе Достоевский исходит из почвенничества, из необходимости ликвидировать раскол как отделенность образованной части общества от народа. Это заставляет Достоевского многократно писать о предпосылках единения: религиозность народа (русский Христос) и православие, монархизм народа (единение вокруг государя), историческая неразвитость сословий и их скорое исчезновение. Достоевский хочет Россию видеть центром как славянского, так и православного мира. Кроме того, России как избранной нации суждено обновить погибающую Европу.

2. В реализации идеалов России есть ряд препятствий внутри империи. Главным обозначением этих препятствий будет выражение *status in statu* — разные *государства в государстве*, которые имеют лишь личные интересы и не думают об интересах всей России. Таковы по мнению Достоевского немцы, называемые им и петровцами, как главные виновники того, что петровские реформы привели к расколу в обществе (т.е. к разъединению). Это поляки, желающие первенствовать в славянском мире и не согласные отказаться даже под властью русского царя от католичества. Это евреи как замкнутое общество. Кроме того, это беспочвенное русское образованное общество (семинаристы и др.), не понимающее народ и не думающее о национальных интересах. Это еще и пролетариат как беспочвенное европейское явление. Все они препятствуют единению православной нации вокруг монарха.

3. Достоевский оправдывает агрессивную внешнюю политику России на Востоке. Константинополь как центр Востока должен стать русским в целях усиления монолитности православия. Особое отношение в аспекте "своего в чужом" к евреям, так как в монолитности и религиозности этой нации Достоевский видит те свойства, которых нет еще в русской нации, т.е. основой критики является зависть.

4. Достоевский пишет даже путевые заметки как идеолог. Европа погибает и символом "начала конца" Европы становится Франция как корпоративная страна, где только о себе думают буржуа, пролетариат, социалисты и католики. Если Россия предлагает миру объединение в братстве, то Франция является носителем идеи социализма как насильственного единения человечества и учения искусственного братства. Католичество и социализм становятся синонимами.

Главная проблема Достоевского на социальном уровне — постепенное приближение чужого к своему, Европы к России, определяющее страстный пафос Достоевского против Европы и за избранность России.

Эта взаимосвязанность России и Европы определяет соотношение своего—чужого и на **психологическом уровне**. Достоевский много писал о том, что Россия его времени переживает идейную эпоху, когда обилие новых европейских идей находится в противоречии с низким уровнем образованности общества.

5. Уже в раннем творчестве Достоевский показывает гармонию в человеке как равновесие между (глупым) разумом и (мудрым) сердцем. Внутренняя гармония возможна как эмоционально-волевое (религиозное) отношение к "живой жизни", так что самосознание человека есть религиозное самосознание. Вну-

тренне цельный человек обладает нравственным инстинктом, интуитивной способностью различения добра и зла.

6. Европейская образованность, модные идеи, уход из "живой жизни" в книжный мир приводит к рациональному мировосприятию (хотя человек для Достоевского не рационален по природе), к отчуждению от самого себя, к отторгнутому от мира мечтательству, в том числе к желанию переделать мир в соответствии с новыми рациональными идеями и к готовности прибегать к насилию в высших целях. Крайней точкой такого развития будет человекобожеское утверждение, повторяющееся во всем творчестве Достоевского: все позволено. Результат такого развития — одиночество, уничтожение, самоуничтожение.

7. Отчужденный от самого себя человек может узнать свои скрытые стороны в общении с новыми людьми или в новых обстоятельствах. О последнем свидетельствует психологическое оправдание Достоевским колониальной политики России в Средней Азии, так как не находя уважения в Европе русские могут "возвысить дух", укрепить достоинство и самосознание "цивилизаторской миссией" в Азии. То есть, нация как и личность нуждаются в чувстве собственного достоинства. С более психологической точки зрения человека может потрясти встреча с двойником, с чужим человеком, отражающим (как в зеркале) его скрытые свойства. Обычная реакция — ненависть к людям, в которых можно узнать свои худшие стороны, и тяга к людям, раскрывающим лучшие стороны. Например, в "Преступлении и наказании" Раскольников ненавидит своих двойников (ощущающих родство с ним) Свидригайлова и Лужина, но тянется к Соне Мармеладовой.

8. Достоевский часто противопоставляет русскую и европейские нации как полярные. У русских "инстинкт общечеловечества", у европейцев замкнутость, угловатость, самодовольство и т.д. Исторически это означает для Достоевского, что европейский тип личности выработан, статичен и застывший в развитии, русский же тип личности не выработан, динамичен и исторически русский в отличие от европейца неоконченный человек. Таким образом, чужое (европейское) является принципиально чуждым.

Достоевский всегда стремился к универсализации, стремился к выявлению скрытых закономерностей. Поэтому **универсальный уровень** присутствует как в его творчестве, так и в идеологии.

9. Анализируя человека Достоевский указывает уже в раннем творчестве, что быть самим собой значит иметь возможность самовыражения. Самовыражение тесно связано с "законами при-

роды" — с стремлением каждого человека к "Христу как к идеалу и проявлением "христианской" души человека в снах. Поэтому сны в творчестве Достоевского так продуманы — они могут отражать психологическое состояние человека, быть пророческими, переноситься в действительность. В снах есть та истина о человеке, которой он не понимает или не хочет понимать.

10. Но человек для Достоевского амбивалентен. Кроме добра в человеке еще зло и в "Записках из мертвого дома" Достоевский писал о том, что в душе каждого человека сидят тиран и палач (поэтому власть и кровь самые важные испытания в жизни человека). Все конфликты человека по Достоевскому прежде всего внутренние конфликты между собственным добром и злом. Но и между своим и чужим, так как зло следует подавить в себе. Хорошим нельзя родиться, но можно стать, подавляя в себе зло в процессе стремления к Христу, к духовному идеалу. Состояние этого стремления и есть благословляемое Достоевским страдание. Если человек не может проявить себя в длительное время, он может дойти до границы, где возможен взрыв — судорожное самовыражение, совершение несвойственного человеку импульсивного поступка, часто преступления.

11. Очень многие люди не сразу находят себе правильный идеал. Общество, культура предлагают свои идеалы и развитие каждого человека можно по логике Достоевского рассматривать как цепь перевоплощений, подсознательное изменение ролей, постепенное приближение к идеалу Христа или постепенное отдаление от него. В основе такого подхода лежит почвенническая идея о том, что мировая история состоит из ограниченного количества процессов (борьба за свободу, любовь, зависть, жажда денег или власти и т.п.). Эти процессы глубинно одинаковы для каждой эпохи, меняются лишь имена, обозначающие их. Эту универсальность процессов и подчеркивает Достоевский, когда создает в воображении читателя ряд Юлий Цезарь—Наполеон—Раскольников или более смешанный ряд Наполеон—Гектор—Иуда—Свидригайлов. Таким образом, к своему (духовному) идеалу может человек прийти через подражание чужим идеалам. Естественно, это подражание чаще всего скрытое.

12. Начиная с "Зимних заметок о летних впечатлениях" Достоевский показывает, что с появления лозунга "свобода, равенство, братство" западное католичество трансформировалось в социализм и римский папа стал предводителем социализма. Под социализмом понимает Достоевский учение искусственного братства, учение бессмысленное, так как братство есть врожденное свойство нации. В западных нациях Достоевский братства не видит. Эти проблемы чужого мира вдвойне абсурдны для России: во-первых, Россия не нуждается в социализме, так как

братство — это свойство русской нации. Во-вторых, не нужны и теоретические труды социализма, так как учение братства есть в Библии. Универсальность тут именно в противопоставлении религиозных и безрелигиозных обществ. Анализируя католичество или протестантизм Достоевский видит профанацию веры. То же самое он видит и в одной части русского образованного общества. Сравни целую плеяду таких профанирующих персонажей в его творчестве: Свидригайлов, Лужин и Лебезятников ("Преступление и наказание"), Иволгин ("Идиот"), Петр Верховенский, Кириллов ("Бесы"), Федор Карамазов и Смердяков ("Братья Карамазовы").

Поэтика своего—чужого как социопсихопэтика может быть названа именно поэтикой, так как в ее рамках выявляется концептуальность (т.е. построение) мировосприятия писателя, а на эту концептуальность опирается индивидуальная художественная поэтика.

Проекция на данный фон, например, изображения истории Раскольникова в "Преступлении и наказании" дает нам разные градации своего и чужого, причем его общую эволюцию можно рассматривать по мысли Достоевского из эпилога романа как переход из одного мира в другой, из чужого (антропоцентричного) мира в свой (теоцентричный) мир, из мира Свидригайлова в мир Сони Мармеладовой. Если попытаться "прочитать" историю Раскольникова по вертикали нашей схемы, то получим несколько взаимосвязанных пластов.

Свое в своем (1, 5, 9 на схеме): Перед нами молодой человек, который имеет нравственный инстинкт, который импульсивно ведет себя как цельная личность — давая денег просящим, спасая детей во время пожара или помогая другим, т.е. в "живой жизни", он не рассуждает, а действует. В то же время первым знаком его внутренней противоречивости в романе является сон, а также переходное состояние между сном и бодрствованием после первого сна, из которого читатель узнает еще в начале романа о желании Раскольникова избавиться от своей затеи (потом и идеи). Лишенный возможности продолжать учебу в университете Раскольников пытается для себя уяснить, кто он, каков смысл его жизни.

Чужое в своем (2, 6, 10): Раскольников живет в Петербурге, который является европейским городом, отражающим расколотость русского общества. Он представитель петербургской болезни — мечтательства и его фамилия становится историко-психологическим символом. В поисках самовыражения Раскольников написал статью, отражающую, с одной стороны, желание переделать общество, с другой же стороны, желание узнать, кто он сам. Поэтому убийство — эксперимент, где желание помочь

молодым талантам, которые могли бы приносить пользу России, неразрывно связано с поиском на вопрос: кто я, Наполеон или обычный (т.е. презируемый) человек, имею я право убивать в высших целях (как Наполеон) или нет? В то же время в снах уже ответ дан, но он не понят. Кроме того очень важно, что проблемы личного самовыражения зависимы от чужих источников. Чужое слово, которым пропитана теория Раскольникова, делится на две части — одни чужие тексты связаны с темой права выдающейся личности управлять историей и применять насилие (Наполеон III, Т. Карлейль, М. Штирнер), другие вводят тему нравственно-экономическую, сопоставляя личную и общественную пользу (Дж. Милль, Дж. Бентам). Таким образом свои мысли Раскольникова являются в то же время чужими. В результате и следствие теории — преступление показывает не столько самостоятельность Раскольникова, сколько зависимость от теории. Поэтому и его собственная реакция на преступление после его совершения связана с ощущением (нравственного) самоубийства. Продуманность плана ликвидации улик — все это не облегчает, а затрудняет положение Раскольникова после преступления. Любопытно, что в конце романа, когда Раскольников неожиданно узнает, что его статья напечатана и прочитает ее, то чувствует стыд и отвращение.

Свое в чужом (3, 7, 11): Если формально Раскольникову суд не угрожает, то тем более важным становится внутренний нравственный суд (или нравственный процесс преступления по выражению Достоевского). В третьем сне, увиденном после преступления и навеванном, в основном, мотивами из "Бориса Годунова" и "Пиковой дамы" А. Пушкина, повторяется преступление, после этого же преступник оказывается перед немим народом, никто его не обвиняет. Открыв в этот момент глаза, Раскольникову кажется, что сон продолжается. Дверь его комнаты открыта и на пороге стоит Свидригайлов. Эта встреча с двойником, с самим собой в облики другого человека и становится самосудом Раскольникова. Раскольникова мучает и унижает то, что его двойники заставляют его думать неблагородно о своей теории — Свидригайлов связывает Карлейля с Штирнером, т.е. благородная историческая личность оказывается мелким анархистом и преступником; Лужин же показывает взаимосвязь между общественной и собственной пользой. Поэтому Раскольников так ненавидел себя в них.

В то же время проявление своего в чужом можно увидеть и в символике романа. Например, сравнение комнаты Раскольникова с морской каютой связывает его с самого начала романа с мотивом спасения. Как морская каюта входит в комплексный символ Ноева ковчега, одно из значений которого спасение, так

и проживание Сони Мармеладовой в квартире портного Капернаумова ссылает нас к местам, связанным в Библии с чудесами Христа. Это тоже свое в чужом.

В поэтике своего—чужого можно увидеть и корни одного из основных приемов романной поэтики Достоевского — двойничества. В "Преступлении и наказании" перед нами идеологическое двойничество, где главный герой раскрывается как для читателя, так и для себя через свои контакты с двойниками, т.е. сущность теории Раскольникова открывается лишь в ее сопоставлении с взглядами Свидригайлова, Лужина и других. Оказывается, что "свое" Раскольникова — это воображаемое им свое в сумме с отражениями своего в чужих.

В "Идиоте" двойничество одновременно идеологическое и психологическое, что отражается уже на уровне имени — Лев Мышкин, сильный и слабый. Мышкин как идеолог силен, т.е. его доброта не результат его болезни, а результат преодоления болезни. Он до конца ведет себя как Христос, хотя и сломается как человек. Именно отношение здоровья—болезни, добра и зла связывают его с Ипполитом Терентьевым, ведущим себя как болезненный, озлобленный человек. С другой стороны, Мышкин преждевременный герой и в то же время физически слабый человек. Он Христос в интимном общении, с глазу на глаз, но менять что-то в обществе он не в силах. Его время не время духовного идеала, для этого времени он чужой. Своим же является для этого общества идеал денег трансформированного Христа, Царя Иудейского, которым хочет стать Гавриила Иволгин.

В "Бесах" перед читателем раскрывается генетическое двойничество, где проблема своего—чужого определяется через наличие—отсутствие (нравственной) почвы. Так добрый, но слабый и беспочвенный (западник) Степан Верховенский усиливает свои недостатки в своих воспитанниках — сыне Петре и ученике Николае Ставрогине. Ставрогин, лишенный почвы, колеблющийся между добром и злом, Россией и Западом, в итоге кончает самоубийством. В свою очередь, его ученики отражают его крайности — Шатов хочет порвать с "бесами" и будет убит, Кириллов же совершает демонстративное и абсурдное самоубийство.

В "Подростке" тот же прием применяется наоборот. Аркадий Долгорукий должен найти себя между двумя своими и чужими одновременно — это его незаконный отец Версильов и законный отец Макар Долгорукий, являющиеся и носителями противоположных идей.

"Братья Карамазовы" является романом, где поэтика двойничества усложнена при помощи соединения генетического и иде-

ологического. Тут вопрос не просто в отце и сыновьях, тем более, что матерей несколько. Карамазовы прежде всего разные типы (разных эпох): Дмитрий наполовину вырванный из почвы (и поэтому способный вернуться, воскреснуть) человек чувств, Иван полностью оторванный от почвы (и поэтому лишенный возможности возвращения — воскресения — он сходит с ума) человек идей, Алексей же представитель человеколюбия, который опирается на почву и получает из почвы в трудный момент (смерть учителя) силу. Федор Карамазов и Смердяков идейно профанируют все русское и почвенное.

Но кроме того они все Карамазовы и во всех есть что-то общее — необузданность. Поэтому и приговор наносится карамазовщине, так как есть своя опасность не только в крайностях чувств или идей, но и любви. Двойничество в "Братьях Карамазовых" можно на фоне сказанного назвать почвенническим.

Конечно же, это лишь поверхностный взгляд на основы поэтики Достоевского, который необходимо углублять в процессе отдельного систематического анализа художественной поэтики писателя.

Но мы убеждены, что систематичность этой поэтики складывается на уровне социопсихопоэтики — поэтики своего—чужого. Это уровень синкретизма биографического—идеологического—художественного, с одной стороны, и сознательного—бессознательного, с другой. В любом произведении литературы можно в рамках единой поэтики говорить не только о выраженности—невыраженности (эксплицитности—имплицитности) этой поэтики, но и о комплетности, т.е. возможности существования в рамках единой поэтики нескольких взаимосвязанных и взаимодополняющих поэтик (см. о комплетной имманентной поэтике: Wróblewska 1973: 219). Мы хотели бы добавить, что с точки зрения теоретической (не всегда в полной мере практически доказуемой) единая художественная поэтика сопоставима с единой социопсихопоэтикой, более анализируемой в рамках всего творчества (отчасти тут и могут сопоставляться поэтика произведения и поэтика творчества). Но между этими двумя полюсами располагаются разные поэтики и субпоэтики, отчасти отражающие свойства произведения, отчасти являющиеся (метаязыковыми) представлениями исследователей, т.е. изучение поэтики может привести в процессе реконструкции к созданию метапоэтики. Установление разных поэтик в единой поэтике во многом зависит от эксплицитности телеологии текста, от выраженности авторской стратегии. Именно исходя из общей авторской стратегии могут быть выделены и различены поэтика источников и интертекстовая поэтика. Для их анализа исследователь

нуждается хотя бы в гипотетическом знании предполагаемого автором читательского восприятия.

Поэтика источников охватывает проблемы, связанные с применением текстовых источников в качестве элемента поэтики. Сюда не входит конкретное отражение действительности. Например, один прием может функционировать по-разному в зависимости от контекста. Продолжая пример употребления иностранных языков или иностранных (чужих) акцентов русского языка в творчестве Достоевского можно сопоставить немецкий акцент хозяйки квартиры Мармеладовых и еврейский акцент Ахилла из эпизода самоубийства Свидригайлова. Первый может быть осмыслен в поэтике своего—чужого как чужое в своем, отражение явления *status in statu*. Второй пример внешне тоже как-будто входит в поэтику своего—чужого, но в данной интертекстуальной и символической (неомифологической) сцене самоубийства одной из составляющих является профанация Голгофы и в соответствии с этим еврейский акцент (А-зе, сто-зе, эти сутки (штуки) здесь не места!) ссылает нас к Агасферу, Вечному Жиду.

В рамках поэтики источников нужно говорить о какой-либо маркированности источников. Не все указания на конкретные источники в каком-либо тексте являются элементами этой поэтики. С другой стороны, источник может быть не назван, но он должен быть узнаваем по авторской стратегии какой-то частью читателями. Онтология источника сложна, в разных ситуациях могут стать маркированными тип, принадлежность к традиции, известность содержания или (главной) идеи, личность автора, чуждость, знаковость (знак хорошего или плохого вкуса, склада ума, типа мышления).

В поэтике источников Достоевского можно выделить некоторые основные приемы. В случае каждого писателя особую роль играют ссылки на предшественников в рамках одной или близкой традиции.

Маркированность традиции означает, что важно не столько указывание конкретного автора, сколько со- или противопоставление разного понимания того же конфликта или тех же средств выражения. Например, молодой Достоевский вырастает из гоголевского направления и находит сам способы (полемиического) связывания себя с этой традицией. В повести "Двойник" он с самого начала сопоставляет своего Голядкина с Ковалевым из "Носа" Н. Гоголя:

"Было без малого восемь часов утра, когда титулярный советник Яков Петрович Голядкин очнулся после долгого сна, зевнул, потянулся и открыл наконец совершенно глаза свои. Минуты с две, впрочем, лежал он неподвижно на своей постели, как чело-

век не вполне еще уверенный, проснулся ли он или все еще спит, наяву ли и в действительности ли все, что около него теперь совершается, или — продолжение его беспорядочных сонных грез. <...> Выпрыгнув из постели, он тотчас же подбежал к небольшому зеркальцу, стоящему на комод. Хотя отразившаяся в зеркале заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничего исключительного внимания, но, по-видимому, обладатель ее остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале. "Вот бы шутка была, — сказал господин Голядкин вполголоса, — вот бы шутка была, если б я сегодня манкировал в чем-нибудь, если б вышло, например, что-нибудь не так, — прыщик там какой-нибудь вскочил посторонний или произошла бы другая какая-нибудь неприятность; впрочем, покамест недурно; покамест все идет хорошо." (Достоевский 1972: 109).

"Коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами: "брр..." — что всегда он делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине. Ковалев потянулся, приказал себе подать небольшое стоявшее на столе зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу: но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. Коллежский ассессор Ковалев вскочил с кровати, встряхнулся: нет носа!.. Он велел тотчас подать себе одеться и полетел прямо к оберполицмейстеру." (Гоголь 1977: 43).

Хотя в конфликтах этих двух героев много общего, их изображение разное и Достоевский подчеркивает это при помощи узнаваемого для тогдашнего читателя обращения к Гоголю. Более глубокая интерпретация не входит сейчас в нашу задачу.

В связи с поэтикой источников можно еще указать на истоки зарождения двойничества в поэтике романов Достоевского. Это **текстовое двойничество**, где **маркируется психология восприятия**, причем восприятие книги аналогично восприятию человека. Можно вспомнить отношение Раскольникова к своим двойникам, когда следим за реакцией Макара Девушкина из "Бедных людей" на "Станционного смотрителя" А. Пушкина и "Шинель" Н. Гоголя. Так он реагирует на "Станционного смотрителя": "Я, например, — я туп, я от природы моей туп, так я не могу слишком важных сочинений читать; а это читаешь, — слово сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уже оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно — вот так! Да и дело-то простое, бог

мой; да чего! право, и я так же бы написал; отчего же бы и не написал? Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находил-ся, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга. Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных!" (Достоевский 1972: 59).

Если после чтения Пушкина можно было сохранить уважение к себе, то чтение Гоголя лишает Девушкина всякой надежды. Это та истина о себе, которую он не хочет себе признавать:

"И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? Чо мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит? Нет, Варенька, прочтет да еще продолжения потребует. Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать — куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересушено! Да тут на улицу нельзя показаться будет... <...> А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, что тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, переносил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались. Я бы, например, так сделал; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта. Да и как вы-то решились мне такую книжку прислать, родная моя. Да ведь это злонамеренная книжка, Варенька; это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник. Да ведь после такого надо жаловаться, Варенька, формально жаловаться." (Достоевский 1972: 63).

В анализе этого эпизода Р. Неухаузер сопоставляет имманентный и метатекстовый уровни представления персонажа (Neuhäuser 1983: 116).

Маркироваться может и **социология восприятия**, когда указание какого-либо источника говорит что-либо о вкусе (например, о неразвитом литературном вкусе Девушкина), круге интересов, мировосприятии и т.д. Это те случаи, которые нуждаются в комментировании не только при издании перевода, но и подлинника.

Маркированным может быть и **способ введения в текст**, выражающий отношение автора к источнику. Примером может послужить эпиграф ко второй части "Записок из подполья". Стихотворение Н. Некрасова на модную в свое время тему жертвен-

ности образованного молодого человека, готового жениться на проститутке, чтобы вернуть ее к нравственной жизни:

*Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек,
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок;
Когда забывчивую совесть
Воспоминанием казня,
Ты мне передавала повесть
Всего, что было до меня,
И вдруг, закрыв лицо руками,
Стыдом и ужасом полна,
Ты разрешилася слезами,
Возмущена, потрясена...
И т.д., и т.д., и т.д.*

*Из поэзии Н. А. Некрасова
(Достоевский 1973а: 124)*

Эпиграф этот полемический. Последующий текст показывает нравственное превосходство проститутки над молодым человеком. Эту полемичность отражают и трижды повторенное Достоевским сокращение и т.д. Кроме того, в последней главе, где герой себя полностью скомпрометирует, Достоевский цитирует еще две строки из этого стихотворения:

*И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди!*

*Из той же поэзии
(Достоевский 1973а: 167)*

Следовательно, в понятие способа введения в текст входит не только графика, но и особенность диалога с текстом. Например, нет никакой полемичности и занимает очень важное место в тексте чтение Евангелия в "Преступлении и наказании" — Соня Мармеладова читает Раскольникову по его просьбе легенду о воскресении Лазаря. Эта длинная библейская цитата связана еще и частым для Достоевского (и для неомифологической литературы вообще) лейтмотивным способом введения в текст какого-то источника. И Библия вообще, и легенда о воскресении

Лазаря, в частности, являются основой одного из концептуальных пластов текста. Лейтмотивное введение означает, что воскресение Лазаря отражается в романе в форме разных интекстов, представляя почти весь интекстовый репертуар начиная с прямого цитирования или сопоставления Раскольникова с другим библейским Лазарем (петь Лазаря) и кончая четырехдневным беспамятством Раскольникова и его ритуальным переодеванием после него Разумихиным. Другой и более классической возможностью лейтмотивного способа введения источника является применение эпиграфа, повторяемого в тексте как прямо, так и в виде разных интекстов. Так, в "Братьях Карамазовых" эпиграф из Евангелия от Иоанна (12: 24): "Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падшее в землю, не умирает, то станется одно; а если умрет, то принесет много плода". Он повторяется старцем Зосимой в тексте романа как обращение к Дмитрию Карамазову (и предугадывание его судьбы), а потом мотив земли—почвы повторяется в связи со всеми Карамазовыми и идеологически понятие почвы становится критерием отношения к судьбе каждого из них.

Особым случаем поэтики источников является **маркированность отчужденности**. Возникновение этого приема связано у Достоевского с появлением в его творчестве типа мечтателя, человека, уходящего из живой жизни в книжный мир и теряющего там свой нравственный инстинкт и духовную автономность. Противопоставление глупого разума и мудрого сердца появляется впервые в "Белых ночах" и продолжается до последнего романа. Приведем пример из "Записок из подполья", где герой не только говорит как по книге (как в "Белых ночах"), но и настолько пропитан чужим словом, что уже не может с уверенностью определить, какие из его мыслей принадлежат ему, какие нет. Результатом является унижительная невозможность быть самим собой даже наедине с собой. Так, после ссоры со школьным товарищем Зверковым главный герой думает про себя о мести: "А что, если Зверков из презренья откажется от дуэли? Это даже наверно; но я докажу им тогда. Я брошусь тогда на почтовый двор, когда он будет завтра уезжать, схвачу его за ногу, сорву с него шинель, когда он будет в повозку влезать. Я зубами вцеплюсь ему в руку, я укушу его. "Смотрите все, до чего можно довести отчаянного человека!" Пусть он бьет меня в голову, а все они сзади. Я всей публике закричу: "Смотрите, вот молодой щенок, который едет пленять черкешенок с моим плевком в лице!"

Разумеется, после этого все уже кончено! Департамент исчез с лица земли. Меня схватят, меня будут судить, меня выгонят из службы, посадят в острог, пошлют в Сибирь, на поселение. Нуж-

ды нет! Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь. Скажу: "Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все — карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и, и прощаю тебя". Тут я выстрелю на воздух, и обо мне ни слуху ни духу..."

Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из "Маскарада" Лермонтова. И вдруг мне стало ужасно стыдно, до того стыдно, что я остановил лошадь, вылез из саней и стал в снег среди улицы." (Достоевский 1973а: 150).

Эта зависимость от "Выстрела" А. Пушкина и "Маскарада" М. Лермонтова указывает на свойства личности, которые подготавливают трансформацию мечтателя в теоретика.

Своеобразным развитием маркированности отчужденности является **маркированность типа источника**. Это свойственное Достоевскому ценностное различие текстов. Если ранний Достоевский сопоставлял живую жизнь и рациональное (т.е. книжное, не свое) сознание, то в романах сопоставляются разного типа тексты, даже текстовые миры. Например, в "Преступлении и наказании" существует строгая система: свои — это сакральные или сакрализованные тексты (Библия, художественная литература), чужие — это профанические (часто модные в момент писания романа) теоретические и публицистические тексты. Поэтому указанный в эпилоге переход Раскольникова из одного мира в другой связан с отказом от источников своей теории и принятием источника жизнепонимания Сони Мармеладовой — Библии. С другой стороны пограничный статус Раскольникова, его колебания между двумя мирами передается противопоставленностью профанических источников его теории и сакральных источников его основ — ведь все сны Раскольникова имеют литературные или библейские источники. Маркирована здесь именно сакральность—профаничность, а не возможность конкретного названия источников.

Отдельно можно выделить и **ассоциативное введение источника** как сложный и спорный аспект поэтики источников. В этих случаях трудно отделить друг от друга сознательную и бессознательную авторскую стратегию. Может быть это относится более к психологии творчества, так как нельзя доказать не узнаваемость источника читателем, не сознательность его употребления писателем. Например, дневной сон Раскольникова в день преступления: "Ему все грезилось, и все странные такие были грезы: всего чаще представлялось ему, что он где-то в Африке, в

Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смирно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же все пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока течет и журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку..." (Достоевский 1973: 56). Источником этой картины может быть стихотворение Лермонтова "Три пальмы", где посланный Богом караван дает трем пальмам счастье приносить пользу другим. Но это кратковременное счастье, так как вечером их срубили. Сон дает нам только экспозицию, так как прерывается ударами часов. Раскольников идет на преступление (с топором), а пальмы погибают от топора. Две истории, эксплицитная и имплицитная, развиваются параллельно. Но, например, Р. Назиров считает, что это лишь авторская реминисценция: "Читатель не узнал, что прототип видения — "Три пальмы", но на периферии его памяти возникла смутная трагическая ассоциация" (Назиров 1976: 95).

Поэтика интертекста соединяет два аспекта: первый связан с созданием многозначных сцен, где автор (сознательно) ориентируется на невозможность выделения одного (более важного) источника или толкования. Кроме того, во-вторых, в поэтике интертекста подлежат общему анализу как текстовые, так и нетекстовые составляющие.

Примером литературного интертекста, где каждый источник отдельно не маркирован (хотя и может быть на мотивном уровне опознан) и подчинен общему эсхатологическому смыслу, может быть последний сон Раскольникова. В этом сне Раскольников увидел свою теорию в глобальном масштабе и в итоге освободился после этого от нее. Тут соединяются мотивы из "Кандида" Вольтера, библейской истории всемирного потопа и апокалипсиса. Важно, что список источников в принципе открыт — понятно их функционирование и источниковость, а новый источник не изменит интерпретации сна: "Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселяющиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тре-

воге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинить, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросились друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, — но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и все погибло. Язва росла и подвигалась дальше и дальше. Спасти во всем мире могли только несколько человек, что были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса." (Достоевский 1973: 419 — 420).

В случае перевода на другой язык переводчику достаточно мотивного (а не лексического) узнавания источниковости этого интертекста.

Сцена самоубийства Свидригайлова является примером классического интертекста. Кроме того, мы приведем эту сцену и с целью показать возможность анализа одного и того же эпизода при помощи разных параметров, т.е. с целью напоминания, что о комплементарности параметров нельзя забывать. В этом примере важно помнить, что действие романа осмысливается как на неомифологически организованном сакральном уровне, так и на профаническом уровне современности. Как Раскольников, так и Свидригайлов "играют" разные роли. В данной сцене как интертексте и ключевой сцене все роли симультанны и многозначны: "У запертых больших ворот дома стоял, прислоняясь к ним плечом, небольшой человек, закутанный в серое солдатское пальто и в медной ахиллесовской каске. Дремлющим взглядом, холодно покосился он на подошедшего Свидригайлова. На лице его виднелась та вековая брюзгливая скорбь, которая так кисло отпечаталась на всех без исключения лицах еврейского племени. Оба они, Свидригайлов и Ахиллес, несколько времени, молча, рассматривали один другого. Ахиллесу наконец показалось непо-

рядком, что человек не пьян, а стоит перед ним в трех шагах, глядит в упор и ничего не говорит.

— А-зе, сто-зе вам и здесь на-а-до? — проговорил он, все еще не шевелясь и не изменяя своего положения.

— Да ничего, брат, здравствуй! — ответил Свидригайлов.

— Здесь не места.

— Я, брат, еду в чужие края.

— В чужие края?

— В Америку.

— В Америку?

— Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок. Ахиллес приподнял брови.

— А-зе, сто-зе, эти руки (шутки) здесь не места!

— Да почему же бы и не место?

— А потому-зе, сто не места.

— Ну, брат, это все равно. Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку."

(Достоевский 1973: 394).

Большие ворота и Ахиллес напоминают нам поединок между Гектором и Ахиллесом, т.е. Свидригайлов в роли Гектора, потерявшего жизнь. Еврейский акцент ссылает нас к Агасферу, оставляя Свидригайлову роль Христа (профанацию). Америка вызывает в памяти историю Наполеона, нереализованные планы его побега в Америку. В последнем случае у нас нет конкретного источника, — это именно интертекстуальная информация, ассоциирующая, может быть, еще и понятием американской дуэли — самоубийство на пари.

Интертекстовость является очень важным свойством художественного мышления Достоевского как в стадии первых набросков, так и в окончательном тексте и служит для передачи той амбивалентности, которую Достоевский видит в душе человека и которая активно проявляется в каждодневном поведении. Функционально интертекстовость может служить связыванию любого произведения писателя с окружающей реальностью, но может лежать и в основе создания исторических или неомифологических пластов и служить для углубления интерпретируемости текста (например, история Христа, история Ахиллеса и история Наполеона как толкование истории Раскольникова).

Чаще всего проблемы чужого слова анализируются в рамках **поэтики интекста**. В поэтику интекста входит как характеристика разных возможностей существования одного текста в другом, так и описание интекстового репертуара в целом. Изучение поэтики интекста связано, во-первых, с метаязыковым импрессионизмом, применением либо случайных терминов, либо выработ-

кой собственного метаязыка. Например, и само понятие цитаты может быть применено не только для описания прямого цитирования, но и непрямого цитирования, как это в рамках своего подхода очень аргументированно делает Р. Тименчик (различая теньевую цитату, опрокинутую цитату и забытую цитату — Тименчик 1975: 124 — 127). Обычно это классификации *ad hoc*, в целях анализа конкретного материала.

Во-вторых, особой проблемой является переход от описания репертуара интекстов (классификации всех установленных случаев применения чужого слова) к интерпретации каждого отдельного случая и всего репертуара как проявления авторской поэтики. Эта ситуация напоминает положение в методологии переводаведения. Как изучать перевод — исходя из подлинника или из воспринимающей культуры. Естественно, это проблема разных параметров анализа. Но нам кажется, что нейтральная систематичность описания облегчает переход на уровень интерпретации и улучшает сравнимость анализов разных текстов.

Систематичность описания предполагает описание принципиальных возможностей существования одного текста в другом (или перевода одного текста на другой язык). Перевод из одного текста в другой текст сопоставим с переводом текста с одного языка на другой. Процесс перевода является универсальным процессом восприятия, понимания и толкования чужих (естественных и художественных) языков и текстов. Поэтому мы предлагаем описать основы поэтики интекста, опираясь на модель процесса перевода. В нашу задачу сейчас не входит подробное описание модели процесса перевода. Мы попробуем практически рассмотреть возможности включения одного текста в другой как возможности перевода:

Адекватный (модельный) перевод							
перекодировка				транспонирование			
анализ		синтез		анализ		синтез	
доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный
1	2	3	4	5	6	7	8

Соответствием адекватного (модельного) перевода может в случае интекста быть включение какого-нибудь произведения целиком в другой текст (стихотворения, рассказа и т.п.). Это редкое явление и чаще можно говорить об образе источника как целого текста (прототекста) в структуре текста, где он представлен частично (как интекст), т.е. интекст может представить целый текст или традицию как часть вместо целого; также он мо-

жет представлять самого себя, свой автономный смысл; может он и полностью переосмысливаться и существовать лишь в качестве функционального элемента нового текста.

Особой проблемой является еще граница интекста. Есть случаи, когда интекст автономен, но есть и случаи, когда его трудно формально выделить из контекста конкретного эпизода, т.е. как в переводе, так и в интексте могут преобладать или элементы плана выражения, или элементы плана содержания. В перекодирующих типах преобладают формальные, в транспонирующих — содержательные связи между интекстом и источником.

Перечислим сперва принципиальные типы интекстов: 1) пастись (свое в чужом), 2) цитата, 3) стилизация или реминисценция (чужое в своем), 4) перифраза (использование формы), 5) адаптация или антономазия (свойство вместо имени), 6) парафраза (пересказ), 7) бурлеск, травести, 8) аллюзия.

1. Примером пастыша может быть эпизод из "Преступления и наказания", где Лужин в качестве двойника Раскольникова обосновывает свою позицию, с одной стороны, развивая до крайности идеи, которые входили и в теорию Раскольникова, с другой же стороны, превращая в современную демагогию эпизод из Библии: "Если мне, например, до сих пор говорили: "возлюби", и я возлюбил, то что же из того выходит? <...> ...выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы <...>. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел" (Достоевский 1973: 116). И так далее. В этом длинном монологе нас отсылает к Библии как слово "возлюби", так и рассуждение о рваных и целых кафтанах, источником которого является сцена под крестом распятого Христа, где римские легионеры делили одежду Христа: "Хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху. Итак сказали друг другу: не станем раздирать его, а бросим о нем жребий..." (Ев. от Иоанна, 19: 23–24).

2. Из множества **цитат** можно в качестве примера привести библейскую легенду о воскресении Лазаря, которую читает Раскольникову Соня Мармеладова. Это точное воспроизведение не только текста, но и акта чтения. Особая роль, конечно, у факта, что читающей является блудница.

3. Примером **реминисценции** может послужить сцена перед распятием Христа: "Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе" (Ев. от Иоанна, 19: 26–27). Раскольников дважды обращается к Разумихину с аналогичной просьбой о матери и сестре. Реакция на первую просьбу передается сло-

вами: "...с этого вечера Разумихин стал у них сыном и братом" (Достоевский 1973: 240). Второй раз Раскольников говорит: "Куда бы я не отправился, что бы со мной ни случилось, — ты бы остался у них, провидением. Я, так сказать, передаю их тебе, Разумихин" (Достоевский 1973: 339).

4. Примером **перифразы** является монолог Мармеладова как профанация воскресения Христа. Но стилистически этот монолог приближен к библейскому тексту, причем узнаваемы как неточные так и точные цитаты, вкрапленные в текст. Например, слова Мармеладова "все тайное становится явным" (Достоевский 1973: 14) происходит из Евангелия от Марка (4: 22): "Нет ничего тайного, что не сделалось бы явным..." Точно повторены слова Пилата: "Се человек" (Ев. от Иоанна 19: 5, Достоевский 1973: 14). Евангельский текст применяется в этом монологе активно и мы можем на уровне отдельных его элементов различать разные типы интекстов, но монолог как целостный интекст является по-нашему перифразой. Это сравнимо с соотношением типа и техники перевода в описании метода перевода.

5. Примером **адаптации** может быть третий сон Раскольникова, где он повторил свое преступление. Адаптация касается "Пиковой дамы" и "Бориса Годунова" Пушкина. Приведем пример из финала этого сна, где актуализируется финал "Бориса Годунова", а также сон Григория (Пушкин 1978: 200–201, 280): "Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настеж, и на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат!... Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли... Он хотел вскрикнуть и — проснулся" (Достоевский 1973: 213). Приведем отрывок из сна Григория:

"Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался..."

(Пушкин 1978: 200–201)

Напомним и финал "Бориса Годунова":

Н а р о д

Слышишь? визг — это женский голос — взойдем! — Двери заперты — крики замолкли.

(Отворяются двери. Мосальский является на крыльце.)

М о с а л ь с к и й.

Народ! Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. (Народ в ужасе молчит.) Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Дмитрий Иванович!

Н а р о д безмолвствует.

(Пушкин 1978: 280).

6. **Парафразой** является в каком-то смысле любое неомифологическое произведение. Нам хочется здесь указать один пример автопарафразы. Этот пример из романа "Братья Карамазовы", где в главе "Бунт" все аргументы, приведенные Иваном Карамазовым против Бога (ужасы турецкой войны, детские судебные процессы и др.), являются парафразами статей самого Достоевского из "Дневника писателя", выходившего несколько лет до написания романа. Это, естественно, идеологизированный пересказ.

7. Примером **травестирования**, т.е. контрастного изменения стиля, может быть профанирование Свидригайловым воскресения Христа. Вместо Гесифманского сада, Голгофы и двух распятых разбойников рядом с распятым Христом Свидригайлов предлагает следующую версию: "А что, говорят, Берг в воскресенье в Юсуповом саду на огромном шаре полетит, попутчиков за известную плату приглашает, правда?" И чуть ниже: "...на шаре с Бергом, может быть, полечу" (Достоевский 1973: 218, 224). В тот же ансамбль входят темы экспедиции на Северный полюс, путешествия в Америку и просто вояжа.

8. **Аллюзиями** пропитано все творчество Достоевского. Например, когда Раскольников идет к Соне Мармеладовой со словами: "...я за твоими крестами Соня. <...> Это значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе!" (Достоевский 1973: 403), то тут можно усмотреть аллюзию на Голгофу. Тема Голгофы и воскресения представлена в "Преступлении и наказании" целой системой аллюзий на самых разных уровнях текста.

Приведенные примеры интекстов свидетельствуют о том, что систематическое описание чужого слова затруднено, нуждаясь в каждом отдельном случае в дополнительных операциональных критериях. Более того, видимо не всегда и целесообразно стремиться к полноте описания. Важнее полного описания интекстового репертуара является установление общих принципов применения чужого слова. Примененные нами сознательно повторяющиеся примеры призваны показать, что один и тот же интекст может быть по-разному осмыслен в зависимости от точки зрения. Даже сама онтология интекста, его узнаваемость и границы тоже относительные и зависят от позиции и цели исследования. Поэтому оптимальным кажется методологическое понимание необходимости параметрического подхода к столь сложным явлениям. Если частью художественной поэтики писателя является поэтика чужого слова, то последняя может быть проанализирована при помощи нескольких взаимосвязанных и взаимодополняющих параметров: поэтики источников, поэтики интертекста и поэтики интекста. И конечно же, необходимо помнить, что целостная художественная поэтика писателя имеет свои корни в социопсихопоэтике, где проблема своего—чужого является основой самоопределения каждого человека, художника же особенно. Мир переводится в текст, но мир и сам суть тексты и в текстовом облики проникает в сознание людей и в другие тексты. И в этом нескончаемом потоке текстов человек и текст оказываются перед одной и той же проблемой — как быть текущим в текущем и в то же время быть самим собой. Поэтому осознание чужого в себе (интекст) и себя между своим и чужим становится тотальным вопросом существования. Поэтому и перевод тотален. Постоянное взаимопроникновение своих и чужих текстов, языков и сознаний приводит в желании оставаться автономным к необходимости проведения границ между своим и чужим. Это границы, необходимые для понимания себя, так как лишь понимание себя и бытие в себе могут стать гармоничной основой восприятия и приятия чужого. Также из такой установки вытекает стремление узнать границы чужого в целом и каждого чужого в отдельности, даже освоенного чужого текста, языка, человека.

V. ЭКСТРАТЕКСТОВЫЙ ПЕРЕВОД

Экранизацию можно понимать как внутрилитературный перевод, например, перевод взрослой литературы в детскую литературу. Книги для взрослых редко иллюстрируются. Но в то же время эти же взрослые окружены газетами и журналами, где фотографий часто больше вербального текста. Кино входит в эту же систему картин и в этом смысле можно действительно сказать, что кино является новейшей формой иллюстрации: "Cinema is the newest form of illustration" (Hollander 1989: 9, ср. и Glenberg, Langston 1992). Взрослый текст в детском варианте обычно иллюстрируется и вербальное воспринимается вместе с визуальным. Так же происходит во время просмотра экранизации прочитанного вербального текста. Слово и картина действуют рядом. И эффект часто такой же как у взрослого, читающего, например, гомеровскую "Илиаду" в красочной прозаической версии для детей.

Хотя литература переводится в фильм уже очень давно, все же сам процесс экранизации стали сравнивать с процессом перевода сравнительно недавно. Мы пытались исходить из универсальной модели процесса перевода, чтобы получить возможность и типологизировать разные экранизации (Torop 1987, 1989). Другой возможностью является архитектурный подход, различение трех типов экранизаций: адаптация как фильм на основе романа или рассказа, контаминация как фильм на основе нескольких романов или рассказов, нарративизация как повествовательный фильм на основе неповествовательного текста (Mougen 1993). Приближает экранизацию как интерсемиотический перевод к онтологии перевода С. Выслоух, утверждая, что признаком экранизации также является серийность, т.е. на основе одного текста можно снять бесконечное количество фильмов (Wyslouch 1994: 175). Попытки сравнивать экранизацию и перевод приводят к необходимости сопоставления языков литературы и кино. Существование языка кино очень неразработанная и противоречивая проблема и ясно только то, что литературный текст в любом случае разлагается в процессе экранизации на части, т.е. текст выводится из свойственного ему вербального состояния и

можно говорить об экстратекстовом переводе. Хотя и у языка есть свои визуальные средства, средства иконизации, все же трудно сопоставлять отдельные образы. В семиотике кино и подчеркивается недостаточность в киноведении анализа элементов отдельного визуального образа и в зависимости от этого и достаточно серьезного определения специфики семиотики кино (Polan 1989: 349). Все это заставляет нас начать с относительно элементарных проблем.

В древней восточной легенде учитель поручил ученику смотреть на камень. "Что ты видишь? — спросил он ученика. "Камень", — ответил тот. Спустя время учитель повторил вопрос: "Камень", — последовал очередной ответ. Но в один прекрасный день ученик уже не смог ответить на этот вопрос. "Теперь ты видишь камень", — заключил учитель.

В этой истории зафиксирован процесс, в котором вещь в себе становится вещью для кого-то. Значение рождается в общении, в процессе коммуникации и является таким же изменчивым, как сам этот процесс.

С логической точки зрения дело обстоит вроде бы просто: в русском языке существует слово, обозначающее камень, так сказать, русский **знак** камня. Существует еще понятие *камень*, охватывающее все природные объекты, которые могут быть обозначены этим знаком. Эти объекты изучаются наукой о камнях — петрологией. Объем понятия для каждого отдельного человека образует **десигнат** камня. И, наконец, существует конкретный рассматриваемый камень определенной формы и величины, со своим конкретным значением для наблюдателя, составляющим **денотат** камня. Таким образом, мыслить о камне значит установить взаимосвязи между знаком (словом), десигнатом (понятием) и денотатом (конкретным камнем). С логической точки зрения это три стороны единого целого.

Но ситуация резко меняется, когда мы, подобно ученику из легенды, начинаем думать о возможных значениях камня, о его семантическом потенциале. Ученик должен был исходить из обстоятельства, что для учителя камень означает нечто большее, чем обычный камень. Возникает открытость значения. Камень для учителя отличается от камня для ученика. Притом характерно, что учитель требовал не конкретного ответа, а сомнения в правомерности однозначного ответа.

В подобном положении мы находимся при восприятии опосредованных вещей и явлений. Читая роман или смотря фильм, мы часто оказываемся в ситуации многократного посредничества (соответственно количеству точек зрения): кроме возможности увидеть в фильме или книге отражение личного мира, зрителю или читателю приходится соприкасаться с миром пер-

сонажей и миром режиссера или писателя. Продолжая упрощенную аналогию, нам следует различать камень для себя, камень для персонажа, камень для автора. Происходит скопление и смешение разных конкретных значений, что приводит к расплывчатости денотата.

Когда же мы имеем дело с целым фильмом или романом, с огромным количеством денотатов, тогда может рассматриваться значение целого текста. Толкование подобной ситуации привело к необходимости более гибкого рассмотрения автономии текста и его границ. Так появилось понятие интертекста, обозначающее невозможность "жить вне бесконечного текста, вне зависимости от того, является этим текстом Пруст, ежедневная газета или экран телевизора: книга образует мысль, мысль образует жизнь" (Barthes 1973: 59). В связи с киноискусством Р. Барт утверждает, что открытое значение рождается при помощи обозначающего без обозначаемого (Барт 1979: 196), а Г. Мельников приходит вообще к простому обобщению: "...денотат в коммуникативной ситуации принципиально не необходим" (Мельников 1978: 238).

Это подтверждается и нашей ежедневной языковой практикой. Ведь мы читаем (и понимаем) иностранные газеты и журналы и тогда, когда не все слова нам понятны. Примерно так же мы читаем телеграммы, комбинации букв в которых порой весьма произвольны. Человек обладает способностью перевода таких сообщений на понятный для себя язык. Пока существует возможность подобного перевода и толкования, возможна и коммуникация. Одним словом, процесс коммуникации зависит от возможности лингвистического контроля, от переводимости словесного или изобразительного сообщения при помощи чувств и разума человека. Конечно же, открытость коммуникации возможна лишь до определенного предела, причем у разных людей эти пределы различаются. Исходя из этого, общение в рамках какой-нибудь культуры или между культурами является и педагогической проблемой, так как открытость вынуждает ориентироваться, активизирует и развивает человека (Miller, Mitchell, Montgomery 1983: 258).

В действительности человека можно подготовить к открытой коммуникации, если дать ему возможность понять доминанту процесса коммуникации, показать границу между личной свободой и необходимостью в этом процессе. Начать можно опять с логики. Известный логик В. Целищев утверждает: "Реальность как таковая не может быть воспринята без помощи концептуальной схемы. Всякое утверждение о реальности с помощью концептуальной схемы — настолько сложное образование, что невозможно в принципе разделить в нем элементы, относящиеся к реальности и к концептуальной схеме. Реальность есть "вещь в

себе", о которой мы можем ничего не знать помимо тех ее сторон, которые связаны с элементами схемы" (Целищев 1977: 151—152). Методически, конечно, важно понять соотношение схемы и реальности, разделив их, но в действительном процессе коммуникации такое раздельное понимание весьма затруднено. Поэтому и оказывается продуктивной логика возможных положений дел. Соглашаясь с утверждением, что любое произведение искусства может быть до определенного предела понятым и интерпретируемым, и с утверждением, что ни одно произведение искусства не может быть до конца истолкованным, мы вынуждены будем прийти к вероятностному толкованию.

Первая (и, наверное, более примитивная) ступень исходит из логики возможных миров, являясь, так сказать, свободной интерпретацией открытой коммуникации. В этой своей деятельности читатель—зритель опирается на особенную способность понимания, опыт общения с искусством и создает на этой основе свое представление об элементах и целом. Целостное понимание образуется в подобных случаях и тогда, когда читатель—зритель отклоняется от авторской концепции, принимая из нее лишь некоторые импульсы. Вторая (и, вероятно, более сложная) ступень исходит из логики невозможности миров (Salmon 1984: 116—117). Она препятствует чрезмерному разрастанию миров и исходит из предварительного знания того, чего нельзя искать в данном произведении, где проходит граница невозможного положения дел, невозможных соотношений и интерпретаций. Возможные и невозможные миры находятся в отношениях дополнительности, и их сопоставление позволяет уменьшать произвольность восприятия, понимание дополняется знанием.

Ведь довольно просто сказать, о чем то или иное произведение, и так трудно сказать, о чем там нет речи. Это положение можно проиллюстрировать примером М. Мамардашвили с картиной П. Сезанна, на которой изображены яблоки. Мамардашвили называет ее картиной с яблоками, но не картиной о яблоках (Мамардашвили 1984: 68). Приближаясь к слову, можно добавить пример из изучения литературного наследия художника Э. Дега. Как утверждает Д. Келлей, Дега можно назвать натуралистом или символистом, но литературоведческий подход создает одностороннее представление, — ведь во всей деятельности Дега остается прежде всего художником (Kelley 1984: 316). Так же обстоит дело в случае сопоставления писателя и художника, когда они носят разные фамилии и принадлежат к разным национальностям. Ученый может, например, утверждать, что в рассказах Э. Хемингуэя парижского периода в природоописаниях повторяются линии, краски и мотивы полотен П. Сезанна (Johnston 1984: 28—37), но это не означает, что цветовое реше-

ние экранизаций этих рассказов должно исходить из этих картин. По крайней мере не раньше, чем доказана их органичная принадлежность к структурному единству этих рассказов. Если живописный пейзаж является самостоятельным произведением, то природоописание в рассказе составляют один из его элементов, значение которого вытекает из соотношения с остальными элементами (ср. и сравнение Ван Гога и Золя: Ноек 1993). Следует установить степень различия между возможными мирами отдельного элемента и целого произведения, а затем границу между возможным и невозможным.

Если между разными видами искусства эту границу уловить трудно, то в рамках одного вида искусства для этого существует формальная возможность. Хотя в завершающейся самоубийством чеховской "Чайке" мало смешного, возможным миром ее осмысления является все же авторское жанровое определение — комедия. Осмысление в качестве драмы или трагедии значит, с авторской точки зрения, исходить из невозможного мира. Конечно, это не мешает режиссеру предложить именно такую версию, как сделал это К. Станиславский. В игровом пространстве между возможным и невозможным открытой коммуникации меняется онтология художественного произведения, так как зритель—читатель общается лишь с определенной стороной или частью произведения, не достигая авторского целого. Онтологический аспект обязательно должен последовать логическому, так как большинство разногласий в критике и теории связана с расхождениями в понимании онтологии текста.

Недостаточным является различение формы и содержания, декларирование их единства, если не освещен процесс, определяющий свойства содержания—формы. В противном случае рассмотрение единства остается, по мнению А. Белого, лишь на уровне стилистических приемов (формализм) или рационального создания содержания (конструктивизм) (Белый 1934: 40). Более поздние исследователи данной проблематики пользовались разными возможностями: для литературы Д. Лихачев применил понятие *третья тема* (Лихачев 1965: 24), для лингвистики И. Ревзин — понятие *категориальное значение* (Ревзин 1977: 241), для фильма Р. Барт в указанной выше статье — понятие *третий смысл*, определяющее как элементы, так и условия их сопоставления. Все эти понятия восходят к суждению, что целое нечто большее суммы частей, формы и содержания. Автономность целого подтверждается изменчивостью содержания понятий *содержание* и *форма*. Так различаемые на уровне естественного языка форма и содержание образуют вместе только форму на уровне стиля, т.е. художественного применения языка (Степанов 1971: 97). Л. Ельмслев же предвидел в своей глоссематике две возмож-

ности: форма и содержание в языке могут, сливаясь на более высоком уровне, составить или содержание (метасемиотика), или форму (коннотативная семиотика) (Ельмслев 1960: 369). Таким образом, можно сказать, что понимание взаимосвязей формы—содержания зависит от уровня интерпретации и понимание целого произведения от возможностей соединения и обобщения этих разных интерпретаций.

Литературовед и киновед обучены анализировать исследуемый текст при помощи разложения его на части. Структурность является общим признаком текста, и мы можем структурировать текст, исходя из естественного языка (фонемы, морфемы, лексика, фразеология, синтаксис, абзац), архитектоники (эпизод, глава, часть и т.п.) или поэтики (мотив, фабула, сюжет, время, пространство и т.д.). Фильм как текст может быть разделен по вертикали на слово, звук и картину, а по горизонтали — на кадры, эпизоды, монтажные куски. В плане поэтики прибавляются план, ракурс, свет, цвет, музыка, в случае человеческого голоса еще тембр и интонация, композиция кадра, монтаж и т.п.

Основное различие фильма и литературного произведения состоит лишь в том, что литература фиксируется в виде письменного слова, в то время как в фильме картина (изображение) поддерживается звуком в виде музыки или устного слова. На таком фоне кажется естественным, что признанный теоретик К. Метц в поисках эквивалента кинообраза обращается не к языку, а к речи, находя этот эквивалент в устной фразе или предложении (Metz 1968: 24). Позиция исследователя вполне понятна. Запечатленное в письме является настолько конкретным материалом для анализа, что до почти исчерпывающего анализа можно дойти даже при помощи формальных методов. Онтология фильма (как текста), по его мнению, более сложная, движущийся звуковой изобразительный ряд труднее поддается анализу, по сравнению с литературой. В ней сильнее проявляется иррациональное начало.

Из практиков такой позиции придерживается, например, Ф. Феллини, по мнению которого, в экранизации слишком мало сохраняется от литературного произведения: сюжет, ситуация, персонажи, некоторые факты. А главное, слишком велика роль слова (диалога) и слишком мала — изображения, картины. Идеалом для Феллини является приближение фильма к визуальному языку сновидений. В экранизации он боится, что теряется многозначность и ассоциативность литературного слова (Fellini 1982). Пусть с известным режиссером поспорит известный писатель. Т. Манн писал в 1955 году: "Но я не верю, что экранизация непременно уничтожает хороший роман. Для этого природа кинематографа слишком близка природе повествования. Он куда

ближе к повествованию, чем к драме. Он есть зримое повествование — жанр, с которым не только можно мириться, но на будущее которого можно возлагать большие надежды" (Манн 1975: 369).

Так как обе точки зрения могут быть поддержаны множеством солидных цитат, лучше постараться внести в дело ясность теоретически. Противопоставление изображения и слова нельзя считать особенно продуктивным подходом, так как для психологии мышления они взаимодополняющие явления. Так можно самым простым примером бинарности художественного мышления считать надписи (названия) картин и скульптур (Жинкин 1964: 38).

"Слово творит. Фотография фиксирует", — пишет в связи с фотографией М. Сапаров (Сапаров 1982: 92). И добавляет тут же, что и фотоснимок без подписи все равно обретает жизнь свою в слове, используемом зрителем для обозначения своего восторга или узнавания. Это впечатление, подобно впечатлению от фильма или романа, может едва осознаваться во внутренней речи, в этой непроизносимой, незвучащей, немой речи; может становиться интенсивным внутренним монологом, эгоцентрической речью, представляющей собой "речь внутреннюю по психической функции и внешнюю по структуре" (Выготский 1982: 320).

В итоге можно сказать, что языком человек пользуется при общении со всеми видами искусств, но это, конечно же, не говорит об их переводимости на естественный язык. У каждого вида искусства свои средства выражения, свой язык, и попытка связать эти языки с естественным языком была бы крайним упрощением. Можно ли говорить о продуктивности выделения аналогов фонем, морфем, слов, предложений в фильме, живописи, балете или музыке!? Язык каждого искусства членится по-своему, составляющие язык элементы могут быть совершенно разными. Но в то же время естественный язык может быть использован в качестве их языка описания (метаязыка). Ведь художественная критика, по сути дела, и является описанием художественных произведений и языков посредством естественного языка. В зависимости от вида искусства различается и степень сложности языков искусств, возрастая от дискретности к синкретичности. В живописи, музыке и скульптуре значение и элементы языка едва расчленимы, сообщение с трудом интерпретируется, являясь скрытым, имплицитным (тут именно уместно вспомнить картину о яблоках и с яблоками). В то же время в какой-нибудь научной статье можно найти диаграмму, прозрачно однозначную во всех элементах, — сообщение тут выражено эксплицитно. Экспли-

цитное и имплицитное, видимое и скрытое находятся в относительном равновесии в случаях прозы, фильма и драматургии.

На основе сказанного можно высказать предположение, что музыкальные или балетные рецензии не могут быть читателями критически оценены, они способны лишь сопоставить текст рецензии с личным общим впечатлением. То же самое происходит в случае рецензий на сложные фильмы или прозаические произведения, но тут сомнение читателя—зрителя, а иногда и его компетентность значительно выше. В зависимости от уровня читателя—зрителя и имплицитности—эксплицитности языка искусства художественное произведение может быть в познавательном аспекте рассмотрено даже в виде трех самостоятельных сообщений: как экспрессивное сообщение оно "догматично", закрыто, вызывая лишь трудно объяснимое общее впечатление; как описательное сообщение оно может быть в определенном аспекте абсолютно понятным; и лишь как аргументирующее сообщение, объединяющее разные возможности описания, оно становится авторским, так как устанавливает (без потери открытости) границу между возможным и невозможным (см. Merrell 1982: 116—119). Аргументирующего сообщения достигает читатель относительно редко, так как обычно уровень усредненного понимания слишком низок. На прилавках магазинов застревают книги хорошие, но требующие духовного напряжения, на экранах не держатся трудные фильмы... и известному театральному режиссеру А. Эфросу осталось горевать по поводу понижения уровня театральной публики и видеть причину этого в том, что в театральном зале появилась публика кино (Эфрос 1986: 129).

На первый взгляд кажется, что для подготовки человека к общению с любым видом искусства достаточно приблизить его к пониманию языка этого вида искусства. Но тут сразу же возникают огромные трудности, отражающиеся хотя бы в претензиях художников к критике. Нельзя забывать, что язык искусства понятие семиотическое и что создание толковых словарей по примеру естественных языков может в случае искусства привести к абсурду. В вопросах языка фильма много неясного как для теоретиков, так и для практиков. Хотя С. Эйзенштейн в 1940 году в статье "Гордость" гордо заявил, что искусство кино является не оркестром отдельных видов искусства, а настоящим синтезом (Эйзенштейн 1968: 97), эту синтетичность нельзя до сих пор назвать изученной. Но понятным стало, что искусство кино должно изучаться интердисциплинарно, причем наряду с, так сказать, чистым киноведением важную роль должны сыграть еще по крайней мере психология и литературоведение (Fischer 1983: 45). Можно еще добавить семиотику, в рамках которой чаще всего происходят поиски сущности языка фильма. В этих поисках

можно, по мнению А. Хельман, выделить три аспекта: лингвистический аспект связан с поисками сообщения, составленного на основе твердых правил (по принципу язык—правила—текст), технический — с каталогизацией технических приемов, и эстетический — с поисками значения технических приемов (Helman 1979: 39). Более интересной кажется точка зрения, по которой систематическое описание языка фильма следует начинать не с поисков значения звуковых эффектов или движения камеры, а с описания порождения значения (смысла) в фильме (Hedges 1984: 226—227). Вероятно, такой подход приведет к точке, которой достигла семиотическая теория текста, — рассмотрению текста в качестве многоязычной или порождающей язык системы. А это значит, что как литературный текст, так и фильм нуждаются в операциональной интерпретации текста для создания возможности анализа. При этом необходимо сознавать, что в действительности мы имеем дело со сложным функционирующим целым, отдельные части которого неразрывно взаимосвязаны.

Будь то естественный язык, язык литературы или фильма — в любом случае мы не можем без операциональной интерпретации проследить за процессом восприятия художественного произведения в сознании и подсознании читателя—зрителя. Процесс проявляется в статических разрезах, синкретичное и иррациональное получают дискретное и рациональное выражение. Таким образом, упрощение неизбежно. Так как естественный язык является в качестве языка описания (метаязыка) неточным и субъективным, любое описание становится интерпретацией, исходящее из фильма или романа неразрывно переплетается с исходящим из перцепции, с данными всех чувств интерпретирующего (Carroll 1977: 349—350). В целях достижения максимального соответствия между языком описания и художественным произведением, а также сравнимости описаний разных произведений, в основу анализа (описания) следует положить те общие структурные признаки, которые наблюдаются и в фильме, и в прозе, и которые относительно легко выделяются в плане порождения смысла.

Хотя фильм может по ассоциативности приблизиться к поэзии ("Андалузский пес" Л. Бунюэля на фоне сюрреалистской поэзии или лирики Д. Томаса), по сущности он все же ближе к повествовательной прозе и, следовательно, должны существовать общие возможности для анализа фильма и прозаического произведения. Что данная проблема не совсем тривиальна, ясно отражается в спорах об экранизациях и, например, в признании опытного постановщика экранизаций И. Хейфица, что все еще нет удовлетворяющей теории экранизации (Хейфиц 1984).

Начать хочется с утверждения, что как фильм, так и роман являются историями, имеющими начало и конец. К. Бремон писал, что "повествователь", желающий **создать** временную последовательность рассказываемых событий и стремящийся придать им смысл, имеет только одну возможность — связать их воедино в некоторое поведение, ориентированное на финал" (Бремон 1972: 134). А из этого вытекает, что единство целого произведения неотъемлемо связано с концептуальным единством начала и конца. Осмысление событий и персонажей происходит, конечно же, ретроспективно, начало и конец соединяются после просмотра кадров или прочтения последних страниц. Но какая-то информация о конце часто содержится уже в первой встрече с событиями или персонажами. Не нужно обладать особыми предварительными знаниями, чтобы узнать отрицательного героя вестерна, это же касается советских производственных и др. фильмов. Литературовед Л. Гинзбург считает особенно важными первые страницы романов, первые данные о событиях или персонажах в произведении (Гинзбург 1979: 16, 18 и сл.). Повествовательная или изобразительная (т.е. фильмическая) экспозиция со временем изменилась, но неизменной осталась ее существенность. Начало определяет установку, ведущую читателя—зрителя к финалу. Так Ф. Качиа в связи с телеэкранизациями категорически требует: "Режиссер должен начать свой фильм с "установочного кадра", который как бы вводит зрителя в курс происходящих событий и последующего развития сожета" (Качиа 1983: 66). Категоричность понятна — у экранизаций классики много судей, и каждая новая версия должна исходить из видимых, легко установимых намерений. Например, "Преступление и наказание" Л. Кулиджанова начинается погоней, преступник убегает от преследователей, и кончается признанием преступника. Суть же романа Ф. Достоевского можно получить при сопоставлении первого и предпоследнего предложения романа: "В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту. (...) Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью" (Достоевский 1973: 5, 422). Нравственно-философский роман Достоевского превратился в психологический детективный фильм. Для писателя важно не признание загнанного в угол преступника, а его покаяние и последующее воскрешение. Мост в первом и тема перехода в предпоследнем предложе-

нии не случайны, как не случайны первый и последний кадры, характеризующие версию Л. Кулиджанова.

Между началом и концом протекает история (повествование). История характеризуется фабулой (количеством событий, находящихся в причинно-временных отношениях) и сюжетом (художественно мотивированной последовательностью событий), а также их взаимоотношениями. Ю. Тынянов назвал эти взаимоотношения эксцентричными (Тынянов 1977: 325). Благодаря фабуле сохраняется возможность понимания событий даже в случае самого динамичного сюжета, хотя мыслимо и художественное сокрытие фабулы, возможность ее реконструкции при помощи сюжета. Сложность сюжета достигается в фильме и литературе разными средствами, поэтому в первую очередь необходимо решить основную проблему: в чем же будет состоять авторское начало (как в авторском фильме, так и в экранизации), при помощи каких средств создается целостность. Существуют романы, кажущиеся готовыми сценариями. В них описания передаваемы фоном, цветом, звуком и костюмами, реплики персонажей превращаемы в реплики актеров, а авторские ремарки в движение внутри кадра. Такое прямое перенесение текста в фильм сравнимо с переводом текста на эстонском языке одновременно на несколько языков. Представьте, что вы, владея только одним языком, вынуждены читать роман, в котором авторские монологи на русском языке, речь персонажей на немецком, природописание на английском, титул и оглавление на французском языке и т.д. Прямой перенос художественного произведения невозможен. Хорошим примером тому является замечание М. Ульянова о невозможности исходить из авторских ремарок во время постановки "Братьев Карамазовых" Достоевского (Ульянов 1973: 104).

Первым препятствием прямого переноса романа в фильм является камера. Фильмическая картина намного конкретней словесной картины, и этой конкретностью существенно уменьшается интерпретационная свобода зрителя по сравнению с читателем (см. подробнее: McFarlane 1983: 6–7). Правда, в современной прозе наблюдается тенденция, которую Л. Идел назвал шизофренией камерного реализма. Она состоит в стремлении к максимальному правдоподобию, так сказать, в писании как бы сквозь движущуюся камеру (Edel 1974: 183–184). Тут уместно вспомнить о том факте, что в экранизациях классики наиболее трудной проблемой является выбор актеров, соответствие их внешности с представлениями читателей и будущих зрителей.

Эти проблемы были предвидены еще энтузиастами — теоретиками 1920-х годов, которые говорили о необходимости нахождения фильмических аналогов для экранизации литературных произведений (Эйхенбаум 1973: 31). Желание сохранить автор-

ское начало и невозможность прямого перевода побудили Ю. Тынянова в свое время назвать либретто, написанное на основе "Шинели" Н. Гоголя, "киноповестью в манере Гоголя" (Тынянов 1973: 78), а в наши дни Н. Михалкова утверждать, что экранизировать следует автора, а не произведение (Михалков 1985). Подобно обычному процессу перевода экранизация означает неизбежность что-то из оригинала сохранять, что-то изменять, что-то отбрасывать и что-то добавлять. Соотношением этих операций и определяется творческий метод переводчика (постановщика). Исходя из взаимосвязей прозы и фильма, можно сказать, что проблемы эти решаются в первую очередь в рамках хронотопа (времени—пространства).

Чтобы серьезнее говорить об авторском начале или концепции произведения, следует конкретизировать соотношения фабулы—сюжета и начала—конца: любая история связана с событиями и движениями (или состоянием) людей во времени и пространстве, вернее, даже в хронотопе, так как эти понятия находятся в отношениях дополнительности. В фильме можно, во-первых, выделить запечатляющий последовательность событий и более или менее узнаваемый для зрителя реальный мир, т.е. **топографический хронотоп**. Тут мы имеем дело с реальным временем и пространством, с которыми зритель входит в контакт по ходу действия. В этом хронотопе движется человек (актер), язык которого, поведение, одежда и т.п. отражают его субъективное отношение к времени и пространству. Человек (актер) является центром **психологического хронотопа**, в котором до зрителя доходит, так сказать, персональный аспект: самооценка, оценка других людей и событий. Фильм создан авторами исходя из конкретных целей или концепций. Их главная цель создать из изображаемого единое целое, довести свою концепцию понятно и обобщенно до зрителя. Это они смогут сделать при помощи **метафизического хронотопа**, т.е. концептуального хронотопа, авторского толкования хронотопа. Благодаря метафизическому хронотопу в фильме обычно присутствует вечностный аспект.

Эти три хронотопа могут существовать отдельно и составить целое в сумме. Так, например, все три хронотопа легко различимы в фильме А. Рене "Мой американский дядюшка". Судьбы трех главных героев на фоне узнаваемых будничных проблем в топографическом хронотопе, связанные с социальным бытием, стрессовые состояния человека в психологическом хронотопе и комментарий ученого вместе с примерами мышей и других животных (для объяснения биологического и социального конфликтов) в метафизическом хронотопе. Благодаря разъединенности хронотопов фильм становится интеллектуальным... и разъясненным. Более поздний фильм А. Рене "Жизнь — роман" продолжа-

ет это направление — тут в топографическом хронотопе изображены современные события (в виде коллоквиума, где споры не приводят к единогласию); в психологическом хронотопе дано прошлое, где желание осчастливить людей показано в виде насилия над ними; в метафизическом хронотопе рассказывается сказка, в которой побеждает добро. Но декларативность этого фильма уменьшается последними репликами в фильме: "жизнь — не роман" и "жизнь — роман".

Возможно и доминирование одного из хронотопов, как например, в последнем фильме Л. Бунюэля "Этот смутный объект желания", где неспособность пожилого мужчины понимать молодую женщину (а потом жену) передается в психологическом пространстве при помощи использования двух разных актрис в роли одной женщины. Таким образом, в топографическом хронотопе сюжетные линии сталкивают главного героя с двумя разными женщинами, которые в психологическом хронотопе оказываются одной конкретной и в каждой данной сцене понятной, а в метафизическом хронотопе таинственной и непонятной женщиной. К подобным фильмам относятся и "Гибель богов" Л. Висконти или "Репетиция оркестра" Ф. Феллини и, видимо, "Пустыня Тартари" В. Дзурлини.

Мобилизирующее и деморализующее влияние ожидания неизвестного показано в топографическом хронотопе почти вне времени и пространства. Эстонский критик Л. Приймаги конкретизирует этот хронотоп реалиями Австро-Венгерской империи и находит, что и отношения между персонажами (психологический хронотоп) аргументируются исторической основой ("Teater. Muusika. Kino" 1986, № 1). Естественно, что системно он этого доказать не может. Мы имеем дело с ситуацией, которая иногда встречается в истории художественного перевода. В процессе перевода на родной язык произведения, представляющего чужую для переводящей культуры традицию, переводчику выгоднее всего найти стилевой ключ перевода в творчестве какого-нибудь писателя из собственной культуры, стиль которого ближе всего переводимому автору (например, переводы на русский язык В. Шекспира при помощи русского романтизма или Дж. Джойса при помощи А. Белого). Роман Д. Буццати "Пустыня Тартари" был для режиссера именно произведением, нуждающимся в едином оформлении во времени и пространстве. Так что критик пересемiotизировал и присвоил топографическому хронотопу функции метафизического хронотопа. Но что произошло бы, если В. Дзурлини решил поставить фильм по рассказу Д. Буццати "Стены Анагоры" (Буццати 1985). В этом рассказе ситуация близкая, но пространственно противоположная: за стенами отсутствующего на карте города люди ждут,

когда откроются ворота, полагая, что за закрытыми воротами скрывается счастливейшая жизнь. После 24-летнего бессмысленного ожидания главный герой покидает эти ворота, упрекаемый остающимися. В рассказе нет никаких описаний одежды, вещей и т.п. Следовательно, экранизация потребует опять создания топографического хронотопа. Анагору придется нанести на карту.

Сущность хронотопов в фильме напоминает ситуацию, запечатленную в фильме М. Антониони "Фотоувеличение", где фотограф, увеличивая снятый случайно снимок, открывает все новые и новые детали. Во времени—пространстве фильма как единого целостного произведения можно так же различать три указанные хронотопы и почти всегда в переплетенном виде. Можно говорить о своего рода концентризме, когда сквозь топографический хронотоп просвечивает психологический, а сквозь оба — метафизический хронотоп. Они как разноцветные матрешки друг в друге, самый важный — глубже всех. Существовая одновременно в одном и том же произведении, они могут приобретать сходные черты, образовывать триединство. Но "нет сходства без примет", — пишет М. Фуко, считая необходимым существование видимых примет для незримых аналогий (Фуко 1977: 72). Об этих приметах в теории прозы писалось в связи с вопросом симультанности. О симультанности можно говорить в тех случаях, когда между, по крайней мере, двумя протекающими в одном времени событиями существует взаимосвязь и на эту взаимосвязь указывает какая-нибудь примета — сигнал симультанности (Wysłouch 1981: 35).

А. Ихо упрекал Э. Климова в изображении лишних ужасов в фильме "Иди и смотри" (Iho 1986: 54—55). Фильм Э. Климова, пожалуй, является примером того, как неразличимость хронотопов, отсутствие разъединяющих—объединяющих примет затрудняет его интерпретацию. Для А. Ихо этот фильм слишком жестокий, для меня слишком театральный, гиперболизированный, будь то умирающий от ожогов под толстым слоем натуралистического грима, или огромная масса фашистов для уничтожения маленькой деревушки, или окровавленная изнасилованная девушка. Проблема, кажется, в том, что Э. Климов хотел показать войну глазами ребенка, вернее, памятью ребенка. Но в то же время следил за самим ребенком на войне, и эти разные точки зрения не были хронотопно достаточно друг от друга отделены. Правда ребенка и правда о войне стали нивелировать друг друга, и это можно считать недостатком фильма. Хочется тут напомнить мысль И. Бергмана о том, что в изображении таких тем, как "война, концентрационные лагеря, душевная болезнь или рак, эстетические требования должны быть очень строгими. Собственно говоря, невозможно сделать из войны или из концен-

традиционного лагеря художественное произведение, разве что в форме фарса" (Бергман 1985: 251).

В итоге можно сказать, что при интерпретации фильма, т.е. описании при помощи естественного языка, кажется наиболее целесообразным начать с того, что объединяет фильм с оформленным на естественном языке прозаическим текстом — с повествования, связывающего начало и конец, и очень легко представимого протекающим во времени и пространстве. Это создаст основу для перехода в область более специфических средств выражения в фильме, осмысляемых на фоне общей концепции.

Следовательно, сложные проблемы коммуникации, упомянутые в начале, преодолимы в сфере, где два вида искусства дополняют друг друга. И было бы естественным полагать, что именно здесь должна найти опору теория экранизации.

Хотя литературу изучает прежде всего литературоведение и искусство кино киноведение, все же эти две дисциплины имеют точки соприкосновения. В морфологии искусства оказался рядом с эпикой, лирикой и драмой в виде самостоятельного рода литературы киносценарий, который отличается, правда, от трех остальных родов, но делится на жанры, исходя именно из них: кинопоэма, киноповесть или роман, кинодрама (Каган 1972: 400 — 401). В качестве примеров приводит М. Каган соответственно "Иваново детство", "Председатель" и "Двенадцать разгневанных мужчин". Пока творческий процесс в кино делится на этапы сценария, съемок и монтажа, неизбежно сохранится и связь с литературой, хотя эта литература деградирует на пути из литературного сценария через несколько режиссерских сценариев в монтажные листы. Таким образом, связь между литературой и кино сохранится до тех пор, пока существует необходимость в сценариях (ср. Эйхенбаум 1973: 31). И в принципе не так существенно, написан сценарий на основе литературного произведения или же сценарист придумал все сам. Следовательно, и в случае фильма было в начале слово, хотя и зафиксированное с фильмической точки зрения. Сказанным мы пришли к признанию тотальной экранизации, так как с данной точки зрения может любой фильм считаться экранизацией. Глобальной становится тогда и основная проблема — как перевести изначальный литературный (сценарный) материал на язык фильма. Б. Эйхенбаум предложил уже в 1926 году достаточно универсальный рецепт: "Перевести литературное произведение на язык кино — значит найти в киноречи аналогии принципам этого произведения" (Эйхенбаум 1973: 31).

Поисков этих аналогий, да и находок были много, и фильм называли целлулойдной литературой (Jinks 1971), и просмотр

фильма называли чтением (Мопасо 1977), но системной и продуктивной теории экранизации все еще нет. Необходима эта теория как с точки зрения самосознания режиссера (как экспликация метода работы), обучения критики-зрителя, так и с точки зрения культуры кино и литературной культуры. Так как писатели различаются прежде всего авторскими стилями, камнем преткновения и стало понятие стиля. Так как в теории кино нет достаточно однозначного подхода к стилю (к одной из основных категорий), то помощь ожидается со стороны литературной стилистики (Зайцева 1984: 166). С другой же стороны, утверждается, что уникальность стиля как словесного феномена вообще нельзя передать средствами кино (Аксентьева 1986: 58). Характерно, что в новейшем русском кинословаре отсутствуют словарные статьи стиль, тема, мотив, сюжет, фабула и т.п. (Кино 1986). Может быть объяснение скрывается в утверждении кинотеоретика М. Ямпольского, что фильм является по своей природе гетерогенным, эклектичным и история кино свидетельствует о невозможности существования чистых стилей (Ямпольский 1988).

Хотя литературоведы применяют понятие монтажа и симультанности, а киноведы сюжета и фабулы, все же из этого не вытекает, что фильм целесообразно описать на метаязыке литературоведения, а литературное произведение — на языке киноведения. Хотя это и возможно. Не является препятствием и гетерогенность структуры фильма, так как фильм является целостным произведением искусства, а порождение целостности является порождением стиля. Можно внести уточнение, что по сравнению с литературой следует в фильме говорить о гетерогенности не фильма как произведения, а использованного материала.

Тут возникает одна методологическая проблема. Описывая какой-нибудь предмет в килограммах, мы получим его вес, описывая в метрах, получим только размеры. Таким образом объем и тип информации определяется применяемым языком описания (метаязыком). Примерно то же самое мы видим при сравнении кино и литературы — описывая друг друга, они предлагают интересную, но одностороннюю и расплывчатую информацию. Объектный язык и метаязык смешиваются и теряют четкость. Это проблема стоит остро и в семиотике. С одной стороны, можно говорить о поисках возможностей доведения до минимума интерференции метаязыка и объектного языка, с другой же стороны, предлагается изучать язык, не выходя за пределы этого языка (Мамардашвили, Пятигорский 1984: 131). Проблема здесь более методологическая, чем терминологическая — ведь однозначность метаязыка тоже обедняет описание. Целесообразным кажется описать путь литературы в фильм с позиции перевода, хотя и эта дисциплина не имеет своего выработанного

метаязыка. Но переводоведение дает возможность применения комплементарности, — абстрагироваться от кино и литературы, и рассматривать их связи, исходя из процесса перевода. Так возникает новый уровень описания, новый подход и сохраняется равнозначность кино и литературы. Во избежание лишней глобальности ниже будут считаться экранизацией только фильмы, снятые на основе художественных произведений. В таком случае сценарий становится т.н. вербальным монтажом, первой трансформацией произведения литературы. Отдельный анализ сценария в данной работе не проводится, и сопоставляются фильм и литературный текст как перевод и оригинал. Это соответствует и типу их функционирования в культуре.

Конечно же, экранизация прежде всего фильм и нуждается, по мнению некоторых исследователей, только в фильмическом анализе (Hopfinger 1974: 82). В качестве органической части культуры кино, экранизация нуждается все же в осмыслении и с позиции литературной культуры. Экранизация может, например, оказаться первым знакомством с подлинником в культуре, где книжного перевода еще нет. В этой ситуации предварительного "чтения" фильм может стать (анти)рекламой книге. Фильм может стать и дополнительным "чтением" известного текста, открывающим в нем новые аспекты или карикируя текст. В видео-эпоху книга и видеокассета с экранизацией иногда оказываются единым товаром. Таким образом, экранизация участвует одновременно в двух традициях: 1) она связана с направлениями и возможностями развития отечественного кино, 2) она неотделима от традиции интерпретации какого-либо произведения литературы. В первом случае экранизация сопоставляется всеми фильмами (отечественными и зарубежными), входящими в культурный оборот, во втором случае она относится вместе со статьями, рецензиями, учебниками и т.п. метатекстами к литературной культуре. Экранизация может пониматься как самостоятельный фильм, но для человека, знающего литературный источник, он двойной текст (как перевод или пародия) и для воспринимающего сознания сопоставление фильма и произведения является психологической неизбежностью. Из этого вытекает, что в случае экранизации нельзя чтение отделить от просмотра.

В случае живописи призывают доверять произведению искусства как переводу, при помощи которого может быть понято видение художником окружающего мира, и через него, сам этот мир (Hannoosh 1986: 30). В аспекте экранизации этому "переводу" может препятствовать противоречие между субъективным представлением читателей подлинника и фильмическим представлением (см. White 1987: 221 — 224, ср. и: Kibédi 1989, Clüver

1989). В связи с художественным переводом существуют рекомендации для переводчика визуально представить переводимые сцены (Schulte 1980: 82, Caws 1986: 61). Это значит, что началом процесса перевода является визуальная конкретизация хронотопов текста. Из изложенного вытекает, что процессы экранизации и перевода стоят не так далеко друг от друга.

В классической работе Р. Якобсона (Jakobson 1971: 261) различаются интра- и интерлингвистический перевод и интерсемиотический перевод или трансмутация. Трансмутация определяется как интерпретация вербальных знаков при помощи невербальных знаковых систем. Сюда относится и экранизация, хотя она объединяет в интерпретации вербальных знаков невербальные и вербальную знаковые системы.

Мы уже писали о том, что все указанные типы перевода могут быть описаны при помощи единой виртуальной и таксономической модели процесса перевода. Напомним лишь, что процесс перевода протекает между двумя текстами и описание этого процесса зависит от общих характеристик этих текстов.

Хотя и кажется, что перевод одной знаковой системы при помощи средств другой знаковой системы нуждается в семиотическом подходе, все же существующие типологии знаков слишком бедные для интерпретации сложных произведений. Например, в исходящей из семиотики Ч. С. Пирса концепции трансмутации различаются следующие типы трансмутации: иконические знаки транскрибируются, индексы транспонируются и символы перекодируются (Plaza 1987: 89–93). Существует и попытка проекции всей переводоведческой проблематики на всю систему Пирса (см. Gorlée 1993).

Знаковый подход кажется нам чрезмерно аналитичным, уводящим от проблем целого. Применение же понятия текста создает возможность сопоставления фильмов и литературных текстов, делает их сравнимыми и дает возможность описания (типологии) писательских и режиссерских стилей. Облегчается и исторический анализ, описание традиции.

Исходным является понимание текста не просто как сообщения, зафиксированного в какой-то знаковой системе — текст неотделим от своих функций и может быть определен лишь в пункте пересечения внутри- и внетекстовых связей. От осознания внутри- и внетекстовых связей зависит различение планов выражения и содержания.

Понимание взаимосвязей между планами содержания и выражения делает возможным рассмотрение текста в качестве связанной, но иерархической структуры, где элементы взаимосвязаны, но не одинаково значимы. Известно, что перевода без потерь не бывает.

Например, понятно, что отказ от своеобразия применения автором языка приводит и к отказу от авторского стиля. Но в то же время понятно и то, что язык должен в переводе измениться. Поэтому в процессе перевода всегда сосуществуют четыре компонента — сохранение, изменение, исключение и добавление элементов текста. Все эти компоненты неизбежны, но между ними возможны оптимальные пропорции. Для создания игрового пространства переводчику нужно определить наименее важные элементы текста. Главным же является определение уровня или элемента, обеспечивающего внутреннее единство текста — доминанты (см.: Якобсон 1976: 56, Брюсов 1975: 106). Доминанта является объективной величиной и его выделение требует интеллектуальных усилий. Но в практической переводческой деятельности доминанта часто налагается на текст, когда перевод подчиняется предполагаемым функциям или целям переводчика. Это действительность, которую следует учитывать в практических анализах. В рамках единой модели процесса перевода типы перевода характеризуются именно перемещением доминанты с одного уровня на другой, со структуры на функцию и т.д.

В описании процесса перевода (см. подробнее главу о текстовом переводе) лежат понятия анализа и синтеза как отражение двунаправленности процесса. Доминантой анализа является ориентация на свойства текста подлинника, доминантой синтеза — акцептируемость, учет читателя и воспринимающей культуры. Другая пара исходных понятий связана с операциональным различием процессов перевода плана содержания (транспонирования) и плана выражения (перекодирования). Общей доминантой перекодирования являются языковые и формальные особенности текста, доминантой транспонирования — художественная модель. Соединяя параметры анализа—синтеза и перекодирования—транспонирования мы получаем возможность построения таксономической модели для процесса перевода в виде следующей схемы:

Адекватный перевод							
Перекодировка				Транспонирование			
Анализ		Синтез		Анализ		Синтез	
авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный	авто- ном- ный	доми- нант- ный
точ- ный	макро- стили- стиче- ский	цитат- ный	микро- стили- стиче- ский	описа- тель- ный	тема- тиче- ский	воль- ный	экспрес- сивный

С точки зрения анализа фильмов можно напомнить и применимость этой модели для описания интекстов (см. главу об ин- и интертекстовом переводе). Конечно, различение типов перевода лишено оценочности и определение типа не является определением качества. О качестве можно говорить внутри типа, сравнивая, например, однотипные переводы. Очень поучительным было бы сравнение разнотипных переводов или экранизаций одного текста, хотя практика предлагает для этого мало материала.

Экранизация как экстратекстовый перевод является переводом подлинника, выраженного средствами одной знаковой системы (естественного языка), в текст, выраженный средствами нескольких знаковых систем. Количество знаковых систем в фильме не ограничено. Трудно говорить в случае экранизации и об обратном переводе. У. Эко, сравнивающий интерпретацию любого текста его декодированием, ввел понятие **экстракодирования** (extra-coding), объединяющего недокодирование (under-coding) как создание из несуществующего кода потенциального кода, и сверхкодирование (overcoding) как создание из существующего кода более аналитичных (суб)кодов (Есо 1977: 133—136). Перевод из литературы в фильм был бы, исходя из данного подхода, сверхкодированием, а обратный перевод — недокодированием. Сверхкодирование конкретизирует, недокодирование лишает конкретности (можно представить, например, отрезок фильма или фотографию как перевод фразы "красивый цветок" и наоборот).

Если в теории кодов декодирование (понимание) рассматривается как превращение чужого кода в естественный (понятный) код (Дубровский 1979: 92), то в случае экранизации первичным естественным кодом будет литературный или языковой код. Противоречивость анализа может вытекать из принципов структурирования целого. В понимаемом коде легко увидеть и принципы построения кода, в других же кодах (монтаж, свет, цвет, звук и т.п.) видят лишь дополнительную информацию, т.е. в них не узнают самостоятельных кодов. Также усложняет понимание семиотики фильма т.н. натурсемистика, общее понимание жестов, мимики, одежды, престижа, богатства, бедности (ср. обобщающую систему кодов: Fawcett 1984: 149).

Мы попробуем в процессе описания разных типов экранизации соединить связующие литературу и фильм аспекты — уровни и нарративность текста соединить с хромотопностью.

1. Макростилистическая экранизация имеет доминанту в тексте или его **формальных признаках**. К этому типу относится большинство классических экранизаций, где пытаются сохра-

нить рамки текста, основные персонажи, соотношение сюжета—фабулы. Например, Л. Висконти хотел экранизировать "Постороннего" А. Камю прямо по книге, без сценария (Висконти 1986: 251). Так часто экранизируется национальная классика — хорошим примером может служить "Джейн Эйр" (J. Amyes). В подобных фильмах важно сохранение точки зрения повествователя даже в случае его изменения в тексте. Например, фильм В. Бортко "Собачье сердце" (по М. Булгакову) дает в начале мир сквозь глаза собаки, как это делает в своем произведении и Булгаков.

В макростилистических экранизациях доминирует **стилизованный хронотоп**. В основе стилизации может лежать стиль произведения как в названных выше фильмах, но и желание ориентировать фильм зарубежному зрителю (эстетизация "Обломова" Н. Михалкова), стремление к (сверх)социологизации и зрелищности ("Жестокий романс" Э. Рязанова по А. Островскому), а также просто маркирование хронотопа с целью посредничества чужой культуры ("Война и мир" К. В. Видора).

В этих фильмах нет стремления буквально следить за текстом и они соответствуют утверждению Е. Х. Гомбриха, что выборочная, но не скрывающая принципов выбора, репрезентация намного информативнее копии (Gombrich 1972: 91).

2. В основе **точной экранизации** лежат **информация и содержание**. Обычно это т.н. медленные фильмы, где делается попытка максимально подробно изложить содержание и даже при необходимости комментировать. В более динамических случаях применяется эпилог или еще чаще пролог. Например, в первом предложении романа Э. М. Ремарка "Триумфальная арка" говорится, что какая-то женщина прямо направилась в сторону главного героя. С этого начинается В. Гуссейн экранизацию, очень близкую к тексту. В начале он применяет и настраивающие кадры, из которых зритель получает фоновую информацию: Париж 1939 года (в титрах), гостиницы беженцев, главный герой без паспорта, он врач, и он был на допросах в гестапо и жаждет мести. Для помнящих роман это быстрое напоминание, для остальных необходимое пояснение.

Другую возможность представляет фильм И. Таланкина "Отец Сергей", который начинается с показа обложки сборника посмертных произведений Толстого, где впервые был напечатан и "Отец Сергей". Кончается фильм уходом Сергея из монастыря и кадром последней страницы текста рассказа, так что зритель может дочитать историю. Это экранизация от корки до корки. Хотя главы рассказа Толстого неозаглавлены, Таланкин применяет промежуточные титры (В миру, в монастыре и т.д.) для обозначения каждого этапа жизни героя.

Третьей возможностью является применение закадрового повествователя. Повествователь может комментировать протекание времени, фиксировать временной промежуток между двумя кадрами, как это делал В. Жалакявичюс при экранизации "Записок неизвестного" А. Чехова. У повествователя может быть и больше задач. С. Бондарчук читает сам за кадром в "Войне и мире" философские размышления Толстого, знакомит зрителя с событиями, персонажами, комментируя даже их чувства (как делает Толстой в книге). Подобные фильмы стремятся сохранить **конкретный (событийный) хронотоп**. Возможны уравновешенное ретро ("Триумфальная арка"), пояснительные титры в начале, конце или промежуточные титры, стремление к точности в костюмах, мебели, посуде ("Легенда о Тиле" А. Алова и В. Наумова по Ш. де Костеру).

3. **Микростилистическая экранизация** исходит из персонажа. Ориентация на персонаж означает углубление (прежде всего психологическое) в характер одного героя и сдвинутость остального текста в зависимости от выбранного героя. Можно отклониться от сюжетного пространства (в результате часть и от концепции), но можно отклониться и от хронотопа, перемещая одну сюжетную линию в качестве независимой в новый хронотоп. В итоге можно говорить о **конкретном (измененном) историческом хронотопе**. Характерными примерами отклонения от сюжетного пространства являются экранизации Достоевского И. Пырьевым. Его фильм "Идиот" имеет подзаголовок "Настасья Филипповна". В снятом в 1958 году фильме можно понять отказ от главного героя романа и христианского пафоса. Но и фильм 1969 года "Братья Карамазовы" продолжает это направление, так как главным героем стал Дмитрий Карамазов. Хотя это очень интересный характерный фильм, он все же отклоняется от концепции Достоевского.

Другой возможностью является перемещение героя в новый исторический хронотоп. В таком случае зрителя будут меньше раздражать отклонения от каких-либо существенных идей, тем или героев подлинника — предварительное чтение не будет мешать. Так действие "Трона крови" А. Куросава происходит в Японии XVI века, хотя в основе лежит "Макбет" У. Шекспира. Это часто т.н. фильмы страстей.

4. Доминантой **цитатной экранизации** является мотив. Эти фильмы близки предыдущему типу, но связь с оригиналом у них слабее, единицей оригинала является мотив, причем на мотивном уровне возможна экранизация не только одного произведения, а целого автора, соединением лейтмотивов творчества.

Первым примером может быть "Ран" ("Смута") А. Куросава, в основе которого лежит, по словам режиссера, история японского вельможи, жившего в XVI веке, окруженного до конца своей счастливой жизни тремя любящими сыновьями. Следовало лишь добавить сыновьям жажды власти и получилось произведение, которое сам режиссер и не считает экранизацией (Куросава 1984), но которое все же неотделимо от "Короля Лира" У. Шекспира. В этих фильмах представлен **конкретный (концептуализированный) хронотоп**. Историческая среда узнаваема, но обогащена (или сдвинута в сторону тенденциозности) символикой в поведении, предметах, концепции, или эффектами цвета, света и звука. Например, Б. Паркер пишет в связи с разными версиями Лира: "Где Брук и Козинцев избегают зрелища, там Куросава наслаждается им" (Parker 1986: 414).

При соединении нескольких произведений трудно сохранить своеобразие автора и (причинные) связи между событиями и персонажами. Результатом является ряд слабо связанных эпизодов. Таким является фильм С. Шустера "Огни" по мотивам Чехова. К этому типу относится и "Неоконченная пьеса для механического пианино" Н. Михалкова (по мотивам Чехова), но там повышает связность аттрактивная манера игры актеров и световая режиссура (Михалкович 1986: 73–75).

5. Доминантой **тематической экранизации** является, естественно, тема. В отличие от предыдущего типа, в тематической экранизации мотивы входят в комплекс темы и большинство авторских мотивов сохраняется. Хронотоп вытекает также из тематичности, но тема может быть архаизирована или модернизирована. Поэтому можно говорить о **компенсаторном хронотопе**. Частыми представителями данного типа являются экранизации произведений, в которых автор не конкретизировал хронотоп (например, "Пустыня Тартари" В. Дзурлини по роману Д. Буццати).

К этому типу относятся и фильмы, переводящие тему произведения в другой хронотоп, обычно модернизируя тему. Например, Р. Брессон снял в 1983 году фильм "Деньги" по рассказу Л. Толстого "Фальшивый купон". Действие происходит в современной Франции, но начало фильма является подчеркнуто точным по тексту, т.е. основа конфликта как тема фальшивых денег подробно доводится до зрителя. Прозрачна и аналогичность персонажей, хотя есть сдвиг во времени: гимназист остался гимназистом, магазин магазином, тюрьма тюрьмой, продавец дров стал шофером бензовоза и т.д. Тема сохраняется до конца, но поэтика Толстого не соблюдается. Рассказ Толстого напоминает готовый сценарий (на 66 страницах 43 главы), где все главы причинно связаны — в начале зло порождает зло, потом добро порождает добро.

В этом типе экранизации и психологизм становится тематическим, доминантой переживаний являются не взаимоотношения персонажей, а единая тема, реализуемая по-разному разными персонажами.

6. Описательная экранизация исходит из **конфликта** и стремится как описывающий фильм всеми средствами к усилению или обобщению этого конфликта. Достигается это при помощи **ассоциативного хронотопа**. Например, роман В. Распутина "Прощание с Матерой" превратился в варианте Л. Шепитько—Э. Климова в просто "Прощание". Фильм начинается приходом пяти рабочих на потопляемый остров и первым предложением из текста романа в титрах. Плащи этих рабочих превращают их в ангелов или пришельцев, а все последующее действие ассоциируется с эсхатологией Апокалипсиса. Степень обобщенности в фильме значительно возросла.

Иным примером этого типа является "Крейцера соната" М. Швейцера. Здесь нет длинных рассуждений Толстого об отношениях между мужчинами и женщинами, семьи и общества. В то же время общественно-критический пафос Толстого передается при помощи хроникальных кадров и фотографичностью (порнографические фотографии и постоянное позирование — жизнь во вне). Символом бездуховности отношений мужчины—женщины становитсядвигающий паровоз. Зритель не теряет связи с историческим хронотопом, но благодаря условности он становится ассоциативным и несколько одномерным.

7. Доминантой экспрессивной экранизации является жанр. В зависимости от жанра текст вольно переделывается, осовременивается или пытаются создать фильм, обращенный в вечность. Поэтому степень близости к тексту тут весьма разная. Например, "Гамлет" и "Король Лир" Г. Козинцева экранизированы как трагедии, советский вариант "Трех мушкетеров" как музыкальный фильм, "Айвенго" В. Скотта стал "Балладой о доблестном рыцаре Айвенго" с песнями В. Высоцкого. "Отело де Оливейра" П. А. Гриссоли является фильмом о бразильском карнавале, где сын цыганки является музыкальным руководителем школы самба, вместо шекспировского платка в фильме кольцо матери и т.д. Простая морализующая история на фоне карнавала. Таким образом, экспрессивность может в этом типе быть как внутренней (Козинцев), так и внешней (Гриссоли).

Жанр является причиной того, что доминантной становится **абстрактный (измененный) хронотоп**. Экспрессивность не нуждается в историзме, может исходить из философского осмысления мира и событий, формировать общечеловеческие качества морали, а также стать выражением национальной этики. Редким

примером является "Мольба" Т. Абуладзе, где поэзия В. Пшавела ритмизует целый фильм, а переходы от дикторского текста к актерскому тексту создают диалог внутри фильма и между разными эпохами. Синтез этнографизма и общечеловеческого у Т. Абуладзе можно сравнить архетипически-национальными фильмами М. Янчо ("Любовь моя, Электра") или вечностными фильмами П. П. Пазолини ("Царь Эдип", "Медея"). Экспрессивные экранизации относительно слабо связаны с временем и пространством, что делает их общечеловеческими. Но в то же время они очень активны по отношению к подлиннику и становятся многомерными или игровыми (в смысле игры с подлинником).

8. **Свободная экранизация** исходит из **интерпретации** или **версии**, передает подчеркнуто индивидуальную версию текста. Подчеркивание индивидуальности сближает эти фильмы парадоксально с текстом, на фоне которого индивидуальная интерпретация осмысливается. Доминантой свободной экранизации становится **конкретный (режиссерский) хронотоп**. Выделение режиссерского хронотопа необходимо, так как вопрос не в модернизации, а в режиссерской версии, которой может иногда сопутствовать и перемещение в эпоху режиссера. По сравнению с тематическими эти фильмы более концептуальны, а часто и ближе к подлиннику, хотя главным является стиль режиссера. Соблюдают дух Достоевского, но перемещают действие во времени "Идиот" А. Курасава и "Белые ночи" Л. Висконти — действие первого происходит в послевоенной Японии, действие второго в Италии. Условное пространство появляется в "Мертвых душах" М. Швейцера, где на экране появляется среди персонажей автор, причем автор раздвоен, он существует реально как светлое и темное выражения Н. Гоголя, т.е. Швейцер пытался показать не только текст, но и внутреннюю борьбу его создателя.

Другим примером может быть "Иваново детство" А. Тарковского, снятый по повести В. Богомоллова "Иван". При общей близости к тексту, Тарковский включает в фильм элементы своего стиля, показывая уничтожение детства одного мальчика в виде уничтожения всего человечества и культуры. Отсюда и более длинное название фильма. Нет в тексте сновидений (смерть матери и падение ведра в колодец в начале фильма и исчезновение самого Ивана в воду в конце), нет старика на руинах, маленького колокола в потолке. Вместо фронтовых журналов Иван смотрит в фильме альбом Дюрера, в конце фильма появляются документальные кадры с трупами семьи Геббельса, а также ссохшее дерево. Колокол и развалины церкви, произведения искусства, ссохшее дерево — все они становятся в следующих фильмах элементами стиля Тарковского и даже лейтмотивами.

Хотя указанные типы экранизации различаются не очень четко, и в рамках одного типа оказываются очень разные фильмы, все же нам кажется, что возможно описать все разнообразие экранизации с сохранением сравнимости разных типов. Внутренняя типологизация кажется более продуктивной, чем внешняя, так как сохраняет единство принципов описания. Следующим шагом является уже более систематическое определение метода экранизации как метода экстратекстового перевода. Нашей задачей было показать одну из возможных основ для концептуального подхода к экстратекстовому переводу как одному из процессов, одновременно участвующих в тотальном переводе.

АНТЕПАТУРА

- Adams, R. M.** 1973. *Proteus, His Lies, His Truth. Discussions of Literary Translation.* New York: W. W. Norton & Co. Inc.
- Agar, M.** 1991. The Biculture in Bilingual. *Language in Society* 20, 167–181. ht, F. 1963.
- Albrecht, F.** Vom Übersetzen und der Qualität des Übersetzens. In: *Quality in Translation.* Ed. by E. Cary & R. W. Jumpelt. Oxford, London, New York, Paris.
- Annenski, I., Balmont, K., Belõi, A.** 1981. Nii õõuttu upuvad laevad. Tallinn.
- Arnheim, R.** 1987. Art among the Objects. *Critical Inquiry* 13: 4, 667–685.
- Bagin, A.** 1981. Žánre kritiky prekladu. *Slavica Slovaca* 16: 2, 136–141.
- Balcerzan, E.** 1988. *Poezja polska w latach 1939–1965. II.* Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Balcerzan, E.** 1985. Przekład jako cytat. In: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej.* Pod red. E. Balcerzana i S. Wyslouch. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 136–159.
- Balcerzan, E.** 1982. *Poezja polska w latach 1939–1965. I.* Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Balcerzan, E.** 1977. *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440–1974. Antologia.* Poznań.
- Balcerzan, E.** 1976. Perspektywy "poetyki odbioru". In: *Problemy teorii literatury. Seria 2.* Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Balcerzan, E.** 1972. *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej.* Poznań.
- Balcerzan, E.** 1971. Poetyka przekładu artystycznego. In: *Oprócz głosu: Szkice krytycznoliterackie.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 233–248.
- Balcerzan, E.** 1971a. Czy istnieje polski Majakowski? In: *Oprócz głosu: Szkice krytycznoliterackie.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 271–278.
- Balcerzan, E.** 1968. Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu. Wrocław, Warszawa, Kraków.
- Ballmer, T. T.** 1976. Macrostructures. In: T. A. van Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature.* Amsterdam, Oxford, New York.
- Barthes, R.** 1973. *La plaisir du texte.* Paris.
- Barthes, R.** 1970. Czym jest krytyka? In: *Mit i znak: Eseje,* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 281–288.
- Bartoš, O.** 1968. Problémy kritiky uměleckého překladu. *Impuls* 3.
- Bartoszynski, K.** 1989. On Integrating Research in So-called Literary Communication. In: *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory.* Eds. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 255–278.
- Bassnett-McGuire, S.** 1988. *Translation Studies. Revised Edition.* London, New York: Routledge.

- Bassnett-McGuire, S.** 1988. *Translation Studies*. London, New York: Routledge.
- Beaugrande, R. de.** 1992. Readers Responding to Literature: Coming to grips with realities. In: *Reader Response to Literature. The Empirical Dimension*. Ed. E. F. Nardocchio. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Beaugrande, R. de.** 1980. Toward a Semiotic Theory of Literary Translating. In: *Semiotik und Übersetzen*. Hrsg. W. Wilss. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 23–42.
- Beaugrande, R. de** 1994. Cognition, Communication, Translation, Instruction: The Geopolitics of Discourse. In: R. de Beaugrande, A. Shunnaq, M. H. Heliel (eds.). *Language, Discourse and Translation in West and Middle East*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1–22.
- Beebee, T. O.** 1994. The Fiction of Translation: Abdelkebir Khatibi's *Love in Two Languages*. *SubStance* 73, 63–78.
- Beja, M.** 1979. *Film & Literature: An Introduction*. New York; London: Longman.
- Belyea, B.** 1984. The Notion of "Equivalence". The Relevance of Current Translation Theory to the Edition of Literary Texts. In: *La Traduction: l'universitaire et le praticien*. Eds. A. Thomas, J. Flamand. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 39–47.
- Ben-Porat, Z.** 1979. The poetics of allusion — a text linking device — in different media of communication (literature versus advertising and journalism). In: *A Semiotic Landscape*. Ed. by S. Chatman, U. Eco, J.-M. Klinkenberg. The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 588–593.
- Bentele, G.** 1984. Regel und Code in der Filmsemiotik. In: *Semiotics Unfolding*. Vol. III. Ed. T. Borbé. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1569–1577.
- Blok, A.** 1972. *Õõbikuaed*. Tallinn.
- Bovie, S. P.** 1961. Translation as a Form of Criticism. In: *The Craft and Context of Translation*. Ed. by W. Arrowsmith & R. Shattuck. Austin: University of Texas Press for Humanities Research Center.
- Brjussov, V.** 1978. *Nägemise ülistus*. Tallinn.
- Broeck, R. van den** 1989. Literary Conventions and Translated Literature. In: T. D'haen, R. Grübel, H. Lethen (eds.). *Convention and Innovation in Literature*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 57–75.
- Brown, R.** 1968. *Words and Things. An Introduction to Language*. New York: The Free Press; London: Collier-Macmillan Ltd.
- Bruns, A.** 1977. Übersetzung als Rezeption. *Deutsche Übersetzer skandinavischer Literatur von 1860 bis 1900*. Neumünster.
- Buckland, W.** 1991. The Structural Linguistic Foundation of Film Semiology. *Language & Communication* 11: 3, 197–216.
- Carroll, J. M.** 1977. A Program for Cinema Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXV: 3, 337–351.
- Catford, J. C.** 1965. *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. London: Oxford University Press.

- Cattrysse, P.** 1992. Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *Target* 4: 1, 53–70.
- Caws, M. A.** 1986. Literal or Liberal: Translating Perception. *Critical Inquiry* 13: 1.
- Chau Hu, H.** 1993. Literary Translation and Learner Types. *Journal of Literary Semantics* XXII: 3, 218–238.
- Chatman, S.** 1990. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca, London: Cornell University Press.
- Chatman, S.** 1978. *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca, London: Cornell University Press.
- Chavy, P.** 1984. Valeur heuristique et pédagogique de l'histoire des traductions. In: *La Traduction: l'universitaire et le praticien.* Eds. A. Thomas, J. Flamand. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 113–120.
- Chesterman, A.** 1993. From "Is" to "Ought": Laws, Norms and Strategies in Translation Studies. *Target* 5: 1, 1–20.
- Chomsky, N.** 1979. Human Language and Other Semiotic Systems. *Semiotica* 25: 1/2.
- Chomsky, N.** 1976. *Reflections on Language.* New York: Pantheon Books.
- Chomsky, N.** 1975. *Questions of Form and Interpretation.* Lisse: The Peter de Ridder Press.
- Clausen, Ch.** 1994. "National Literatures" in English: Toward a New Paradigm. *New Literary History* 25: 1, 61–72.
- Clüver, C.** 1989. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today* 10:1, 55–90.
- Cohen, A. P.** 1993. Culture as Identity: An Anthropologist's View. *New Literary History* 24: 1, 195–209.
- Cohen, K.** 1979. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange.* New Haven, London: Yale University Press.
- Cruse, D.** 1992. Levels of Translation: A Linguistic Perspective. In: *Translation and Meaning. Part 2.* Eds. B. Lewandowska-Tomaszczyk, M. Thelen. Maastricht: Rijkshogeschool Maastricht, 19–34.
- Currie, G.** 1995. Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 1, 19–29.
- Dällenbach, L.** 1976. Intertext et autotexte. *Poétique* 27, 282–296.
- Dasenbrock, R. W.** 1987. Intelligibility and Meaningfulness in Multicultural Literature in English. *PMLA* 102: 1, 10–19.
- Dass, N.** 1993. *Rebuilding Babel: The Translations of W. H. Auden.* Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Delabastita, D.** 1993. There's a Double Tongue. An Investigation of Shakespeare's wordplay, with special reference to "Hamlet". Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Delabastita, D.** 1991. A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approaches. *Target* 3: 2, 137–152.
- Delisle, J.** 1988. *Translation: an Interpretative Approach.* Ottawa, London: University of Ottawa Press.
- Dijk, T. A. van** 1993. Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse & Society* 4: 2, 249–283.
- Dik, S. C.** 1979. *Functional Grammar.* Amsterdam, New York, Oxford.
- Dillon, G. L.** 1978. *Language Processing and the Reading of Literature. Toward a Model of Comprehension.* Bloomington, London, Indiana University Press.

- Domingues Zillocchi, A. M.** 1992. The Image of Narrative. In: Signs of Humanity. Eds. M. Balat, J. Deledalle-Rhodes, G. Deledalle. Vol. II. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Drzewicka, A.** 1969. Przekład poetycki jako przedmiot badan historycznoliterackich w swietle wspolczesnych teorii tlumaczenia. In: Rocznik Komisji Historycznoliterackiej. VII. Wroclaw, Warszawa, Krakow, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 95–149.
- Drzewicka, A.** 1971. Z zagadnien techniki tlumaczenia poezji: Studia polskimi przekladami liryki francuskiej w antologiach z lat 1899–1911. Kraków, Nakladem Uniwersytetu Jagiellonskiego.
- Dupree, R. S.** 1992. Translation into the Same Language: Teaching English Literature in Global English Context. In: Translation East and West: A Cross-Cultural Approach. Eds. C. N. Moore, L. Lower. Honolulu: University of Hawaii and East—West Center, 123–128.
- Đurišin, D.** 1973. Slohovo-druhový aspekt — indikator prekladatel'skeho výberu a konkretizácie. In: Československá rusistika, č. 2, 57–66.
- Đurišin, D.** 1975. Teória literárnej komparatistiky. Bratislava, Slovenský spisovateľ.
- Easthope, A.** 1991. Literary into Cultural Studies. London, New York: Routledge.
- Eco, U.** 1992. Interpretation and Overinterpretation: Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. Cambridge a.o.: Cambridge University Press.
- Eco, U.** 1979. The Role of the Reader. Exploration in the Semiotics of Texts. Bloomington, London: Indiana University Press.
- Eco, U.** 1977. A Theory of Semiotics. Thetford, Norfolk: Love & Brydone Printers Ltd.
- Edel, L.** 1974. Novel and Camera. In: The Theory of the Novel. New York, London, Toronto.
- Eliot, T.** 1973. Traditsioon ja individuaalne talent. In: Valik esseid, Tallinn, Perioodika, 11–19.
- Emerson, C.** 1994. Переводимость. Slavic and East European Journal 38: 1, 84–89.
- Emery, P. G.** 1991. Text Classification and Text Analysis in Advanced Translation Teaching. Meta XXXVI: 4, 567–577.
- Esslin, M.** 1988. The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen. London: Methuen Drama.
- Even-Zohar, I.** 1990. Polysystem Studies. Poetics Today 11: 1.
- Fairclough, N.** 1992. Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. Discourse & Society 3: 2, 193–217.
- Farcy, G.-D.** 1993. L'adaptation dans tous ses états. Poétique 96, 387–411.
- Fawcett, R. P.** 1984. System Networks, Codes, and Knowledge of the Universe. In: R. P. Fawcett, M. A. K. Halliday, S. M. Lamb, A. Makkai (eds.). The Semiotics of Culture and Language. Vol. 2. Language and other Semiotic Systems of Culture. London, Dover N. H.: Frances Pinter (Publishers), 135–179.
- Fellini, F.** 1982. Teha filmi. Sirp ja Vasar 1. X.
- Ferencík, J.** 1982. Kontexty prekladu. Bratislava: Slovenský Spisovateľ.
- Ferencík, J.** 1981. Kritika prekladu. (Problémy jej súčasného vývinu). Slavica Slovaca 16: 2, 122–129.

- Fischer, J. M.** 1983. *Filmwissenschaft—Filmgeschichte. Studien zu Welles, Hitchcock, Polanski, Pasolini und Max Steiner.* Tübingen.
- Forster, L.** 1970. *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature.* Cambridge University Press in association with University of Otago Press.
- Frank, A. P.** 1992. Towards a Cultural History of Literary Translation: "Histories", "Systems", and Other Forms of Synthesizing Research. In: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung.* Hrsg. H. Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 369–387.
- Frank, A. P., Bödeker, B.** 1991. Trans-culturality and Inter-culturality in French and German Translations of T. S. Eliot's "The Waste Land". In: H. Kittel, A. P. Frank, (eds.). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 41–63.
- Frank, A. P.** 1991. Translating and Translated Poetry: The Producer's and the Historian's Perspectives. In: *Translation Studies: the State of the Art.* Eds. K. M. van Leuven-Zwart, T. Naaijken. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 115–140.
- Frawley, W.** 1984. Prolegomenon to a Theory of Translation. In: *Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives.* Cranbury, London, Missisanga: Associated University Press, 159–175.
- Galfman, H. A.** 1989. Švejk Don Quijote Jesus Christ. In: Y. Tobin (ed.). *From Sign to Text. A Semiotic View of Communication.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 191–213.
- Galan, F. W.** 1987. Film as Poetry and Prose: Viktor Shklovsky's Contribution to the Poetics of Cinema. In: *Semiotics 1983.* Eds. J. Evans, J. Deely. Lanham, New York, London: University Press of America, 613–621.
- Gentile, A.** 1991. The Application of Theoretical Constructs from a Number of Disciplines for the Development of a Methodology of Teaching in Interpreting and Translating. *Meta* XXXVI: 2/3, 344–351.
- Genzler, E.** 1993. *Contemporary Translation Theories.* London, New York: Routledge.
- Gipper, H.** 1966. Sprachliche und geistige Metamorphosen bei Gedichtübersetzungen. Eine sprachvergleichende Untersuchung zur Erhellung deutsch—französischer Geistverschiedenheit. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Glenberg, A. M., Langston, W.** 1992. Comprehension of Illustrated Text: Pictures Help to Build Mental Models. *Journal of Memory and Language* 31, 129–151.
- Głowiński, M.** 1977. Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego. In: M. Głowiński. *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej.* Kraków.
- Godard, B.** 1987. Translations. *University of Toronto Quarterly* 57: 1, 77–98.
- Goldmann, L.** 1967. La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode. *Revue Internationale des Sciences Sociales* 4, 531–554.
- Gombrich, E. H.** 1972. The Visual Image. *Scientific American* 227: 3.
- Gora, T.** 1981. Translating Language and Society: Form and Meaning in Benveniste. *Semiotica, special supplement*, 127–138.

- Gorlée, D. L.** 1993. *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Alblasterdam: Offset-drukkerij Kanters B. V.
- Grace, G. W.** 1987. *The Linguistic Construction of Reality*. London, New York, Sydney: Croom Helm.
- Greber, E.** 1989. *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Greimas, A. J., Courtés, J.** 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris.
- Grivel, Ch.** 1983. Serien textueller Perzeption. Eine Skizze. In: *Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach*. Sb. 11. Wien, 53–83.
- Grosbart, Z.** 1973. Puszkinowskie tłumaczenia Mickiewicza a dzieje przekładu w Rosji: Dwie propozycje metodologiczne. In: *Spotkania literackie: Z dziejów polsko—rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 85–112.
- Gunn, G.** 1987. *The Culture of Criticism and the Criticism of Culture*. New York, Oxford University Press.
- Guynn, W.** 1989. The Nonfiction Film and Its Spectator. In: *The Semiotic Bridge. Trends from California*. Eds. I. Rauch, G. F. Carr. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 33–48.
- Hannoosh, M.** 1986. Painting as Translation in Baudelaire's Art Criticism. *Forum for Modern Language Studies* 22: 1.
- Hansen-Löve, A. A.** 1983. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — Am Beispiel der russischen Moderne. In: *Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach*. Sb. 11. Wien, 291–360.
- Hatim, B., Mason, I.** 1990. *Discourse and the Translator*. London, New York: Longman.
- Hedges, J.** 1984. Form and Meaning in the French Film, IV: Language. *The French Review* LVIII: 2.
- Helman, A.** 1979. Wstęp do zagadnienia analizy języka filmowego. In: *Studia Estetyczne*. T. XVI. Warszawa.
- Hendricks, W. O.** 1976. *Grammar of Style and Styles of Grammar*. Amsterdam, New York, Oxford: North-Holland Publishing Company.
- Hermans, T.** 1991. Translational Norms and Correct Translations. In: *Translation Studies: The State of the Art*. Eds. K. M. van Leuven-Zwart, T. Naajikens. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 155–169.
- Higuchi, T.** 1983. *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
- Hjelmslev, L.** 1973. *Essais linguistiques. II. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*. Vol. XIV. Copenhague.
- Hjelmslev, L.** 1973. A Causerie on Linguistic Theory. In: *L. Hjelmslev. Essais linguistiques. II. Copenhague*, 101–117.
- Hodge, B., McHoul, A.** 1992. The Politics of Text and Commentary. *Textual Practice* 6: 2, 189–209.
- Hoek, L. H.** 1993. Van Gogh and Zola: a Case of Formal Similarity. *Neophilologus* 77: 343–354.
- Hollander, A.** 1989. *Moving Pictures*. New York: Alfred A. Knopf.

- Holmes, J. S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Holmes, J. 1969. Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. *Babel* 15: 4, 195–201.
- Holthuis, S. 1994. Intertextuality and Meaning Constitution. An Approach to the Comprehension of Intertextual Poetry. In: J. S. Petöfi, T. Olivi (eds.). *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 77–93.
- Hopfinger, M. 1974. *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: PAN.
- Horálek, K. 1967. *Sémantika textu z hlediska překladatelského. Slovo a slovesnost* 2.
- Horguelin, P. 1981. *Antologie de la manière de traduire: Domaine français*. Montréal: Linguatex.
- Horodecka, E., Kaweski, M., Osadnik, W. M. 1994. The Polysystem Theory and the Theory of Translation. *S. European Journal for Semiotic Studies* 6: 1/2, 19–67.
- Iho, A. 1986. Poleemilisi mõtteid seoses filmiga "Mine ja vaata". *Teater. Muusika. Kino*. 8.
- Ilyas, A. I. 1992. A Typology for Translation. In: R. de Beaugrande, A. Shunnaq, M. H. Helie (eds.). *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 45–53.
- Ivanov, V., Sologub, F., Kuzmin, M. 1986. *Viinamäesügis*. Tallinn.
- Jäger, G. 1975. *Translation und Translationslinguistic*. Halle (Saale).
- Jakobson, R. 1972. Verbal Communication. *Scientific American* 227: 3.
- Jakobson, R. 1971. On Linguistic Aspects of Translation. In: R. Jakobson. *Selected Writings*. 2. Word and Language. The Hague, Paris.
- Jenny, L. 1976. La stratégie de la forme. *Poétique* 27: 7, 257–281.
- Jinks, W. 1971. *The Celluloid Literature*. California.
- Johnson, B. 1985. The Critical Difference. M. J. Valdés, O. Miller (eds.). *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press.
- Johnston, K. G. 1984. Hemingway and Cézanne: Doing the Country. *American Literature* 56: 1.
- Kahane, H. 1986. A Typology of Prestige Language. *Language* 62: 3, 495–508.
- Kamuf, P. (ed.) 1991. *A Derrida Reader: Between the Blinds*. New York: Columbia University Press.
- Kapp, V. 1974. Die literarische Übersetzung zwischen Landeskunde und Übersetzungskritik. In: *Übersetzer und Dolmetscher. Teoretische Grundlagen, Ausbildung, Berufspraxis*. Hrsg. von V. Kapp. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Kasher, A. 1991. On the Pragmatic Modules: A Literature. *Journal of Pragmatics* 16: 1.
- Kasher, N. and A. 1976. Speech, Acts, Context and Valuable Ambiguities. In: *Pragmatics of Language and Literature*. Ed. by T. A. van Dijk. Amsterdam, Oxford: North-Holland Publishing Company; New York: American Elsevier Publishing Company, Inc.

- Kassühlke, R.** 1976. Linguistic and Cultural Implications of Bible Translation. In: *Translation: Applications and Research*. Ed. by R. W. Brislin. New York: Gardner Press, Inc.
- Kelkar, A. R.** 1984. Prolegomena to a Understanding of Semiotics and Culture. In: R. P. Fawcett, M. A. K. Halliday, S. M. Lamb, A. Makkai (eds.). *The Semiotics of Culture and Language*. Vol. 2. Language and other Semiotic Systems of Culture. London, Dover N. H.: Frances Pinter (Publishers), 101–134.
- Kelley, D.** 1984. Degas: Naturalist Novelist or Symbolist Poet? *French Studies* 38: 3.
- Kelly, L.** 1979. *The true Interpreter: The History of Translation. Theory and Practice in the West*. Oxford: Basil Blackwell.
- Kibédi Varga, A.** 1989. Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today* 10: 1, 31–54.
- Kintgen, R. E.** 1983. *The Perception of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Klein, W.** 1977. Die Wissenschaft der Interpretation. In: *Methoden der Textanalyse*. Hrsg. von W. Klein. Heidelberg.
- Kline, T. J.** 1992. *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Kloepfer, R.** 1967. *Die Theorie der literarischen Übersetzung: Romanisch—deutscher Sprachbereich*. München: Fink.
- Koli, F.** 1986. Preklad v literaturnohistorickom procese. *Slavica Slovaca* 21: 2, 121–129.
- Koller, W.** 1978. Kritik der Theorie der Übersetzungskritik. *IRAL* 16: 2.
- Konrad, N.** 1987. Mõnest maailmakirjanduse ajaloo küsimusest. In: N. Konrad. *Ajaloo mõttest: Valik ajaloofilosoofilisi töid*. Tallinn: Eesti Raamat, 186–202.
- Koppenfels, W. v.** 1985. Intertextualität und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. U. Broich und M. Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 137–158.
- Korpel, L.** 1993. Rhetoric and Dutch Translation Theory (1750–1820). *Target* 5: 1, 55–69.
- Kosecky, K.** 1992. Jurij Lotman's System, Cognitive Grammar and Translatability of Poetry: a Case Study of W. B. Yeats's "Great House Poems." In: *Translation and Meaning. Part 2*. Eds. B. Lewandowska-Tomaszczyk, M. Thelen. Maastricht: Rijkshogeschool Maastricht, 197–206.
- Koster, C.** 1994. The Concept of Interpretation in Descriptive Translation Studies: First Explorations. In: *Translation and the (Re)production of Culture*. Ed. C. Robyns. Leuven: The CERA Chair for Translation, Communication and Cultures, 151–165.
- Koutsivitis, V.** 1993. Pour une théorie de l'essence de la traduction. *Meta* 38: 3, 468–472.
- Kraskowska, E.** 1985. Dwujęzyczność a problemy przekładu. In: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 182–204.

- Kristeva, J.** 1974. La révolution du langage poétique. L'Avant-garde a la fin du XIXe siècle: Lautreamont et Mallarmé. Paris.
- Kristeva, J.** 1969. Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Essais. Paris.
- Königs, F. G.** 1986. Der Vorgang des Übersetzens: Theoretische Modelle und praktischer Vollzug. *Lebende Sprache* XXXI: 1, 5–12.
- Königs, F. G.** 1986. Übersetzungswissenschaftliche Forschung in Deutschland: Tendenzen und Perspektiven. *Kwartalnik Neofilologiczny* 33: 1, 3–23.
- Königs, F. G.** 1986. Der Vorgang des Übersetzens: Theoretische Modelle und praktischer Vollzug. *Lebende Sprache* XXXI: 1, 5–12.
- Königs, F. G.** 1986. Übersetzungswissenschaftliche Forschung und Perspektiven. *Kwartalnik Neofilologiczny* 33: 1, 3–23.
- Lachmann, R.** 1989. Concepts of Intertextuality. In: *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Eds. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 391–400.
- Lachmann, R.** 1973. Zum Umgang mit Texten. In: *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*. München.
- Lambert, J.** 1994. Étude descriptive de la traduction. *Equivalences* 24: 1, 75–92.
- Lambert, J.** 1993. Anthologies et Historiographie. *Target* 5: 1, 89–96.
- Lambert, J.** 1992. The Cultural Component Reconsidered. In: M. Snell Hornby, F. Pöchhacker, K. Kaindl (eds.). *Translation Studies. An Interdiscipline*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 17–26.
- Lane-Mercier, G.** 1991. Quotation as a Discursive Strategy. *Kodikas/Code. Ars Semiotica* 14: 3/4, 199–214.
- Lawall, S. N.** 1980. The Space and Time of Translation. *Translation Agent of Communication. A Special Issue of "Pacific Moana Quarterly"* 5: 1, 25–31.
- Leech, E.** 1976. *Culture and Communication: the Logic by which Symbols are Connected*. London: Cambridge University Press.
- Lefevere, A.** 1993. Discourses on Translation: Recent, Less Recent and to Come. *Target* 5: 2, 229–241.
- Lefevere, A.** 1981. Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory. In: M. Gaddis Rose (ed.). *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.
- Lefevere, A.** 1980. Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art. In: O. Zuber (ed.). *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford a.o.: Pergamon Press, 153–161.
- Lefevere, A.** 1977. *Translating Literature: the German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Assen, Amsterdam: Van Gorcum.
- Lefevere, A.** 1975. *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. Assen, Amsterdam: Van Gorcum.
- Legeżyńska, A.** 1986. Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Krylowa i A. Bloka. Warszawa: PAN.

- Lessák, R.** 1981. O empirickom výskume recepcie literárneho diela: teoretické a metodologické východiská. In: Slovenska literatura rocz. 28, č. 2, 97–113.
- Leuven-Zwart, K. M. van.** 1991. Translation and Translation Studies: Discord or Unity? In: S. Tirkkonen-Condit (ed.). Empirical Research in Translation and Intercultural Studies. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 35–43.
- Levenston, E. A., Sonnenschein, G.** 1986. The Translation of Point-of-View in Fictional Narrative. In: J. House, S. Blum-Kulka (eds.). Interlingual and Intercultural Communication. Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 49–59.
- Levý, J.** 1974. Umění překladu. Praha.
- Levý, J.** 1971. Bude literární věda exaktní vědou? Praha.
- Longyear, Ch. R.** 1971. Linguistically Determined Categories of Meanings. A Comparative Analysis of Meaning in "The Snows of Kilimanjaro". The Hague, Paris: Mouton.
- Lörscher, W.** 1992. Form- and Sense-Oriented Approaches to Translation. In: Translation and Meaning. Part 2. Eds. B. Lewandowska-Tomaszczyk, M. Thelen. Maastricht: Rijkshogeschool Maastricht, 403–414.
- Lothe, J.** 1973. Эпические формулы в переводе "Илиады" Гнедичем: К истории стихотворного перевода. In: Poetyka i stylistyka slowiańska. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Lyons, J.** 1978. Semantics. Vol. I. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Malinowski, B.** 1972. The Problem of Meaning in Primitive Languages. In: Ogden, Richards 1972: 296–336.
- Malmkjær, K.** 1993. Underpinning Translation Theory. Target 5: 2, 133–148.
- Markov, V.** 1987. Bal'mont and Karamzin: Towards a "Sourceology" of Bal'mont's Poetry. In: Text and Context: Essays to Honor Nils Åke Nilsson. (P. A. Jensen e.a., eds.). Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 71–75.
- Markwardt, B.** 1961. Das Verhältnis von formulierter und werkimmanenter Poetik. In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa.
- Martinet, H.** 1985. Why Do We Know How to Translate What? Semiotica 55: 1/2, 19–42.
- Mayenowa, M. R.** 1974. Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- McConnell, F.** 1979. Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature. New York, Oxford: Oxford University Press.
- McFarlane, B.** 1983. Words and Images. Australian Novel into Film. Richmond.
- McKeon, R.** 1986. Pluralism of Interpretations and Pluralism of Objects, Actions, and Statements Interpreted. Critical Inquiry 12: 3, 577–596.
- McQuown, N. A.** 1982. Language, Culture and Education. Stanford: Stanford University Press.

- Merino, R.** 1994. A Framework for the Description of Drama Translations. In: Translation and the (Re)production of Culture. Ed. C. Robyns. Leuven; The CERA Chair for Translation, Communication and Cultures, 139 – 150.
- Merrell, F.** 1985. A Semiotic Theory of Texts. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Merrell, F.** 1982. Semiotic Foundations. Bloomington.
- Meschonnic, H.** 1994. Poétique et politique du traduire. *Equivalences* 24: 1, 11 – 24.
- Meschonnic, H.** 1973. Pour la poétique. 2. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, H.** 1972. Proposition pour une poétique de la traduction. *Langages* 12.
- Metz, Ch.** 1974. Language and Cinema. The Hague, Paris: Mouton.
- Metz, Ch.** 1968. Essais sur la signification au cinéma. I. Paris.
- Mey, J. L.** 1991. Text, Context and Social Control. *Journal of Pragmatics* 16, 399 – 410.
- Mezei, K.** 1988. Speaking White. Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec. *Canadian Literature* 117, 11 – 23.
- Mihkelson (= Tuglas), F.** 1909. E. Enno. Uued luuletused. In: *Eesti Kirjandus*, 6. 243 – 252.
- Miko, F.** 1978. Style, Literature, Communication. Bratislava.
- Miko, F.** 1978a. The Programme of the Text. Nitra.
- Miko, F., Popovič, A.** 1978. Tvorba a recepcia. *Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava.
- Miko, F.** Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie. Bratislava.
- Miller, G. A., Johnson-Laird, P. N.** 1976. Language and Perception. Cambridge, London, Melbourne: Cambridge University Press.
- Miller, J., Mitchell, G., Montgomery, J.** 1983. Open Communication or Catastrophe? A Model for Educational Communication. In: *Language in Sign: An International Perspective on Sign Language*. London, Canberra.
- Mints, Z., Malts, A.** 1973. Teel "eesti" Bloki poole. *Keel ja Kirjandus* 12.
- Mitchell, W. J. T.** 1989. Space, Ideology, and Literary Representation. *Poetics Today* 10: 1, 91 – 102.
- Mitosek, Z.** 1977. W sprawie uzasadnienia pragmatyki literatury. In: *Problemy poetyki pragmatycznej*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Moisan, C.** 1993. L'Histoire littéraire comme texte. *Texte* 12, 81 – 90.
- Monaco, J.** 1981. How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Morawski, S.** 1970. The Basic Functions of Quotation. In: *Sign. Language. Culture*. Eds. A. J. Greimas, R. Jakobson a.o. The Hague, Paris: Mouton, 690 – 705.
- Moss, K.** 1983. A Typology of Embedded Texts in *The Brothers Karamazov*. *Slavic Review* 42: 2.
- Mounin, G.** 1963. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris: Gallimard.
- Mouren, Y.** 1993. Le film comme hypertexte. Typologie des transpositions du livre au film. *Poétique* 2, 113 – 122.

- Muecke, D. C.** 1978. Irony markers. *Poetics* 7:4.
- Nama, Ch. A.** 1993. Historical, Theoretical and Terminological Perspectives of Translation in Africa. *Meta* 38: 3, 414–425.
- Neuhäuser, R.** 1983. Zur Funktion von literarischen Quellen und Modellen in Dostojewskijs literarischen Texten (1846–65). In: Dostojewski und die Literatur. Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien. Hrsg. von H. Rothe. Köln, Wien: Böhlau Verlag, S. 103–122.
- Neumark, P.** 1973. An Approach to Translation. *Babel* 19: 1.
- Newman, A.** 1980. Mapping Translation Equivalence. Leuven: Acco.
- Newmark, P.** 1988. A Textbook of Translation. New York a.o.: Prentice Hall.
- Newmark, P.** 1979. Some Problems of Translation Theory and Methodology (III). *Fremdsprachen* 23: 2.
- Newmark, P.** 1974. Further Propositions on Translation. Part 1. The Incorporated Linguist 13: 2.
- Nida, E. A.** 1988. Intelligibility and Acceptability in Bible Translating. *The Bible Translator* 39: 3, 303–308.
- Nida, E. A.** 1985. A Sociosemiotic Approach To Translating. In: Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit. Ed. H. Bühler. Wien: Wilhelm Braumüller, 119–125.
- Nida, E. A.** 1976. Framework for the Analysis and Evolution of Theories of Translation. In: Translation: Applications and Research. Ed. by R. W. Brislin. New York: Gardner Press, Inc., 66–79.
- Nida, E. A., Taber, Ch.** 1969. The Theory and Practice of Translation. Leiden.
- Nida, E. A.** 1962. Semantic Components. *Babel* 8: 4.
- Nilsson, N. Å.** 1982. Att översätta rysk avant-garde-poesi. Några försök med Velemir Chlebnikovs "Skrattbesvärjelse". In: Från språk till språk. Sjutton uppsatser om litterär översättning. Eds. G. Engwall, R. af Geijerstam. Stockholm: Studentlitteratur, 7–18.
- Niranjana, T.** 1992. Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context. Berkley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Nordin, S.** 1978. Interpretation and Method. *Studies in the Explication of Literature*. Lund.
- Nöth, W.** 1976. Zur Textkernstruktur in englischen Gedichten. In: Textsemiotik und strukturelle Rezeptionstheorie. (Soziosemiotische Ansätze zur Beschreibung verschiedener Zeichensysteme innerhalb der Literatur). Ed. W. A. Koch. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag.
- Novek, E. M.** 1992. Read It and Weep: How Metaphor Limits Views of Literacy. *Discourse & Society* 3: 2, 219–233.
- O'Connor, N. M.** 1966. Translation and Re-Creation: An Experiment at Middlebury College. *The French Review* 53: 1.
- Ogden, C. K., Richards, I. A.** 1972. The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Osadnik, W. M.** 1994. Some Remarks on the Nature and Representation of Space and Time in Verbal Art, Theatre and Cinema. *S. European Journal for Semiotic Studies* 6: 1–2, 211–228.
- Osolsobě, I.** 1973. Fifty Keys to Semiotics. *Semiotica* 3.

- Pallová, D.** 1976. K vymedzeniu praxeológie prekladu. In: *Slavica Slovaca*, rocz. 11, č. 2, 166–169.
- Parker, B.** 1986. "Ran" and the Tragedy of History. *University of Toronto Quarterly* 55: 4.
- Paulston, C. B.** 1978. Biculturalism: Some Reflections and Speculations. *TESOL Quarterly* 12: 4, 369–380.
- Pelc, J.** 1990. Several Questions to Experts in Peirce's Theory of Signs. *Versus* 55/56.
- Perri, C.** 1978. On alluding. *Poetics* 7: 3.
- Pesonen, P.** 1993. Bitov's Text as Text: The Petersburg Text as Context in Andrey Bitov's Prose. In: *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Eds. V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 325–338.
- Pesonen, P.** 1991. Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. In: *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Toim. A. Viikari. Helsinki: SKS, 31–58.
- Petöfi, J. S.** 1982. Meaning, Text Interpretation, Pragmatic-semantic Text Classes. *Poetics* 11: 4/6, 453–492.
- Pfister, M.** 1985. Konzepte der Intertextualität. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. U. Broich, M. Pfister. Tübingen, 1–30.
- Pierce, J. R.** 1972. Communication. *Scientific American* 227: 3.
- Plaza, J.** 1987. Tradução intersemiótica. São Paulo.
- Polan, D.** 1989. Cine-semiotics. In: *The Semiotic Web 1988*. Eds. T. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok, E. P. Young. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 333–352.
- Popovič, A. s.a.** Dictionary for the Analysis of Literary Translation. Nitra.
- Popovič, A. (red.)** 1983. Originál/preklad. Interpretačná terminológia. Bratislava: Tatran.
- Popovič, A., Zajac P.** 1978. Rezeptionforschung und Literaturkommunikationstheorie. *Güstrover Beiträge* 3, 103–112.
- Popovič, A., Macri, F. M.** 1977. Literary Synthesis. *Canadian Review of Comparative Literature*, Spring, 117–132.
- Popovič, A.** 1976. Aspects of Metatext. *Canadian Review of Comparative Literature* CRCL, 225–235.
- Popovič, A.** 1975a. Problémy literárnej metakomunikácie. *Teória metatextu*. Nitra.
- Popovič, A.** 1975. Teória umeleckého prekladu. *Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava.
- Popovič, A.** 1973. Text a metatext. *Typológia medzitextových výskumov*. *Slavica Slovaca* 4, 347–373.
- Portis Winner, I.** 1989. Segmentation and Reconstruction of Ethnic Culture Texts. Narration, Montage and the Interpretation of the Visual and Verbal Spheres. In: *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Eds. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 411–431.
- Puurtinen, T.** 1995. Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature. Joensuu: University of Joensuu.

- Pym, A.** 1992. The relations between Translation and Material Text Transfer. *Target* 4: 2, 171 – 189.
- Quekelberghe, R. van** 1972. Die Übersetzungsarbeit Untersuchungen zur Psychologie des Übersetzens (Inaugural-Dissertation). Köln.
- Quine, W. V.** 1977. Mind and Verbal Dispositions. In: *Mind in Language*. Oxford: Clarendon Press.
- Quine, W. V.** 1970. On the Reasons for Indeterminacy of Translation. *The Journal of Philosophy* 67: 6, 178 – 183.
- Quine, W. V.** 1970a. Philosophical Progress in Language Theory. *Metaphilosophy* 1: 1.
- Quine, W.V.** 1968. Ontological Relativity. *The Journal of Philosophy* 65: 7.
- Quine, W.V.** 1966. Meaning and Translation. In: *On Translation*. New York: Oxford University Press.
- Radó, G.** 1985. Basic Principles and Organized Research of the History, Theory and History of Theory of Translation. In: *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit*. Ed. H. Bühler. Wien: Wilhelm Braumüller.
- Radó, G.** 1975. Indirect Translation. *Babel*, vol. 21, 2.
- Raffel, B.** 1971. *The Forked Tongue. A Study of the Translation Process*. The Hague, Paris: Mouton.
- Rajić, L.** 1981. O prevodenju s prevoda. In: *teorija i poetika prevodenja*. L.Rajić (ed.). Beograd: Prosveta, 201 – 218.
- Ray, L.** 1976. Multi-Dimension Translation: Poetry. In: *Translation: Applications and Research*. New York.
- Reiß, K., Vermeer, H. J.** 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reiß, K.** 1978. Anwendbarkeit der Texttypologie mit besonderer Berücksichtigung der Sachprosa. *Acta Jutlandica*. 52. Humanities Series. 54. Stand und Möglichkeiten der Übersetzungswissenschaft. Hrsg. von K. Gomard und S.-O. Poulsen. Aarhus.
- Reiß, K.** 1978. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Max Hueber Verlag.
- Renner, F.M.** 1989. *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Riffaterre, M.** 1994. Intertextuality vs. Hypertextuality. *New Literary History* 25: 4, 779 – 788.
- Riffaterre, M.** 1979. La stratégie de la forme. *Poétique* 40, 496 – 501.
- Robel, L.** 1968. Problème théoriques de la traduction de la poésie russe en français. *Revue des études slaves* 47.
- Roberts, R. P.** 1992. The Concept of Function of Translation and Its Application to Literary Texts. *Target* 4: 1, 1 – 16.
- Robertson, D.** 1967. The Dichotomy of Form and Kontent. *College English* 28: 4, 273 – 279.
- Robertson, D.** 1967. Reply. *College English* 28: 8.
- Robyns, C.** 1994. Translation and Discursive Identity. *Poetics Today* 15: 3, 405 – 428.
- Rousselot, J.** 1974. De la traduction poétique. In: *Vie et langage*.
- Rummo, P.-E.** 1970. Luuletölke võimalustest. *Noorus* 8.

- Rummo, P.-E.** 1972. Kokkuvõtlikku Dylan Thomasest. *Sirp ja Vasar* 49, 8. XII.
- Saint-Martin, F.** 1992. A Case of Intersemiotics: The Reception of a Visual Advertisement. *Semiotica* 91: 1/2, 79–98.
- Salmon, N.** 1984. Impossible worlds. *Analysis* 44: 3.
- Sandro, P.** 1985. Signification in the Cinema. In: *Movies and Methods. An Anthology*. Vol. II. Ed. B. Nichols. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 391–407.
- Sapir, E.** 1970. *Culture, Language and Personality*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Sapir, E.** 1921. *Language. An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- Sarangi, S.** 1994. Intercultural or Not? Beyond Celebration of Cultural Differences in Miscommunication Analysis. *Pragmatics* 4: 3, 409–427.
- Sartre, P.** 1965. *Sõnad*. Tallinn: Perioodika.
- Schaar, C.** 1978. Linear Sequence, Spatial Structure, Complex Sign and Vertical Context System. *Poetics* 4.
- Schellbach, I.** 1979. Finnougristik und Übersetzungswissenschaft. *Finnisch—ugrische Forschungen XLIII*: 1–3, 111–135.
- Scherber, P.** 1989. "Literary Life" as a Topic of Literary History. In: *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Eds. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 571–591.
- Schmidt, J.** 1975. *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Zur Grundlegung einer rationaler Literaturwissenschaft*. München.
- Scholes, R.** 1982. *Semiotics and Interpretation*. New York, London: Yale University Press.
- Schulte, R.** 1980. Translation: An Interpretative Act through Visualization. *Translational Agent of Communication. A Special Issue of "Pacific Moana Quarterly"* 5: 1.
- Seung, T. K.** 1982. *Semiotics and Thematics in Hermeneutics*. New York.
- Shaumyan, S.** 1984. Semiotic Laws in Linguistics and Natural Science. In: *New Directions in Linguistics and Semiotics*. Houston.
- Shreve, G. M., Schäffner, C., Danks, J. H., Griffin, J.** 1993. Is There a Special Kind of "Reading" for Translation. An Empirical Investigation of Reading in the Translation Process. *Target* 5: 1, 21–41.
- Shukman, A.** 1989. Semiotics of Culture and the Influence of M. M. Bakhtin. In: *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Eds. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 193–207.
- Slawiński, J.** 1976. Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego. In: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków.
- Slawiński, J.** 1976. Synchronia i diachronia w procesie historycoliterackim. In: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Slawiński, J.** 1974. Krytyka literacka jako przedmiot badań historyczno-literackich. In: *Badania nad krytyką literacką*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.

- Smalley, W. A.** 1974. Restructuring Translations of the Psalms as Poetry. In: On Language, Culture and Religion: in Honor of E. A. Nida. ed. by M. Black and W. A. Smalley. The Hague, Paris: Mouton.
- Smirnov, I. P.** 1983. Das zitierte Zitat. In: Dialog der Texte. Wiener Slavistischer Almanach. Sb. 11. Wien, 273–290.
- Snell-Hornby, M.** 1989. From Text to Sign: Exploring Translation Strategies. In: Y. Tobin (ed.). From Sign to Text. A Semiotic View of Communication. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 317–329.
- Soliński, W.** 1987. Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Soliński, W.** 1975. Próba poetyki przekładu artystycznego. ("Pociągi pod specjalnym nadzorem B. Hrabala). In: Litteraria, 7. Wrocław.
- Sonesson, G.** 1994. Sémiotique visuelle et écologie sémiotique. RSSI 14: 1–2, 31–48.
- Spilka, I. V.** 1984. Analyse de traduction. In: La Traduction: l'universitaire et le praticien. Eds. A. Thomas, J. Flamand. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 72–81.
- Spronk, J. M.** 1992. Cultural Blocking, Text Selection and Translation. In: Translation East and West: A Cross-Cultural Approach. Eds. C. N. Moore, L. Lower. Honolulu: University of Hawaii and East-West Center, 234–241.
- Stackelberg, J. von.** 1984. Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Steiner, G.** 1992. After Babel. Aspects of Language and Translation. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Steiner, T. R.** 1975. English Translation Theory, 1650–1800. Assen, Amsterdam: Van Gorcum.
- Störig, H. J.** 1963. Einleitung. In: Das problem des Übersetzens. Hrsg. von H. J. Störig. Stuttgart.
- Subotin, S.** 1962. Nekoliko problema prevodenja poezije. Umetnost riječi 1–2.
- Świąch, J.** 1974. Tłumaczenie a problemy historii literatury. In: Z teorii i historii przekładu artystycznego. Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 7–24.
- Świąch, J.** 1975. Model komunikacji przekładowej. In: Teksty, 6 (24).
- Tammi, P.** 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyyssimetodiin. In: Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia. Toim. A. Viikari. Helsinki: SKS, 59–103.
- Tatarkiewicz, W.** 1972. Vita brevis, ars brevis. In: W. Tatarkiewicz. Pisma zebrane. T. II: Droga przez estetykę. Warszawa, 50–64.
- Thomas, D.** 1972. Valik luuletusi. Tlk. P.-E. Rummo. Tallinn, Eesti Raamat.
- Tirkkonen-Condit, S.** 1989. Theory and Methodology in Translation Research. In: S. Tirkkonen-Condit, S. Condit (eds.). Empirical Studies in Translation and Linguistics. Studies in Languages. 17. Joensuu.

- Tobin, Y.** 1992. Translatability: An Index of Cross System Linguistic, Textual and Historical Comparability. In: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*. Hrsg. von H. Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 307–322.
- Topolski, J.** 1972. Świat bez historii. Warszawa
- Toporov, V. N.** 1992. Translation: Sub Specie of Culture. *Meta* XXXVII: 1 29–49.
- Torop, P.** 1991. Ajaloo aegruumis. Teater. Muusika. Kino. 1, 20–32.
- Torop, P.** 1991. Historian aika-avaruudessa. *Syntheesi* 4, 38–50.
- Torop, P.** 1990. Rahvuskirjanduse ontoloogilisest paradigmast. In: *Kõnelusi rahvuskirjandusest*. Toim. J. Undusk, P. Viires. Tallinn, 69–74.
- Torop, P.** 1989. Kirjandus filmis. Teater. Muusika. Kino 5, 15–25.
- Torop, P.** 1989. Tõkeloo koostamise printsiibid. *Akadeemia* 2, 349–384.
- Torop, P.** 1987. Kirjandus ja film. Teater. Muusika. Kino 1, 16–25.
- Torop, P.** 1986. Tuglase tõkeloomingu eripärast. *Edasi*, 1. III..
- Torop, P.** 1985. Tõkeluule: tõlkija ja luuletaja. In : *Studia metrica et poetica*. TRÜ Toimetised. 709. Tartu, 31–41.
- Torop, P.** 1984. Tõlkekultuur ja tõlkeaasta. *Looming* 5, 677–683.
- Torop, P.** 1981. Metatekstide teooriast mõnede tekstikommunikatsiooni probleemidega seoses. *Keel ja Kirjandus* 6, 321–328; 7, 392–396.
- Toury, G.** 1993. "Translation of Literary Texts" vs. "Literary Translation": A Distinction Reconsidered. In: S. Tirkkonen-Condit, J. Laffling (eds.). *Recent Trends in Empirical Translation Research*. Joensuu, 10–24.
- Toury, G.** 1991. What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions? In: K. M. van Leuven-Zwart, T. Naaijken (eds.). *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 179–192.
- Toury, G.** 1988. Reflections on Translation: the Study of Translation and Translation Studies. In: J. Holz-Mänttari (Hrsg.). *Translationstheorie — Grundlagen und Standorte*. *Studia Translatologica*. Ser. A. Vol. 1. Tampere.
- Toury, G.** 1981. Translated Literature: System, Norm, Performance. *Poetics Today* 2: 4, 9–27.
- Toury, G.** 1980. In Search of A Theory of Translation. Tel Aviv University, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, G.** 1980a Communication in Translated Texts: A Semiotic Approach. In: *Semiotik und Übersetzen*. Hrsg. W. Wilss. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 99–109.
- Toyama, J. Y.** 1989. Intertextuality and the Problem of Translation: A Study of Two Translations of Verlaine's "Chanson d'Automne". In: *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Eds. C. N. Moore, R. A. Moody. Honolulu: University of Hawaii and the East—West Center, 65–70.
- Tsivyan, T.** 1993. Mythological Programming of Everyday Life. *Культурология*. The Petersburg Journal of Cultural Studies. 1: 4, 65–86.
- Ullmann, S.** 1973. Two Approaches to Style. In: S.Ullmann. *Meaning and Style*. Collected Papers. Oxford: Basil Blackwell.
- Valesio, P.** 1976. The Virtues of Traducement: Sketch of a Theory of Translation. *Semiotica* 18: 1.

- Van Slype, G., Guinet, J. F., Seitz, F., Benejam, E.** 1984. *Better Translation for Better Communication*. Oxford a.o.: Pergamon Press.
- Vandamme, F. J.** 1972. *Simulation of Natural Language. A First Approach*. The Hague, Paris.
- Vanderauwera, R.** 1985. *Dutch Novels Translated into English. The Translation of a "Minority" Literature*. Amsterdam: Rodopi.
- Vehmas-Lehto I.** 1990. Millaista on hyvä käännöskritiikki? Kääntäjä 6.
- Venuti, L.** 1993. Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English. *Textual Practice* 7: 2, 208 – 223.
- Vermeulen, J.** 1994. Translating Léopold Sédar Senghor: The Notion of Prototext in Describing Translational Strategies. In: *Translation and the (Re)production of Culture*. Ed. C. Robyns. Leuven: The CERA Chair for Translation, Communication and Cultures, 106 – 124.
- Vernon, M. D.** 1976. *Reading and its Difficulties. A Psychological Study*. Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne.
- Veselý, J.** 1986. Dejiny překladu a dějiny národní literatury. In: *Translatologica Pragensia. II. Acta Universitatis Carolinae. Philologica 1 – 3*. Praha: Univerzita Karlova, 117 – 128.
- Weisstein, U.** 1973. *Comparative Literature and Literary Theory*. Bloomington, London.
- White, A. R.** 1987. Visualizing and Imagining Seeing. *Analysis* 47: 4, 221 – 224.
- Wierzbicka, A.** 1978. Sapir a współczesne językoznawstwo. In: E. Sapir. *Kultura, język, osobowość*. Warszawa: PIW.
- Will, F.** 1973. Translation and Criticism In: F. Will. *The Knife in the Stone. Essays in Literary Theory*. The Hague, Paris: Mouton.
- Wilss, W.** 1994. Translation as a Knowledge-Based Activity: Context, Culture and Cognition. In: R. de Beaugrande, A. Shunnaq, M. H. Heliel (eds.). *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 35 – 43.
- Wilss, W.** 1988. *Kognition und Übersetzen. Zu Theorie und Praxis der menschlichen und der maschinellen Übersetzung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Wilss, W.** 1982. *The Science of Translation. Problems and Methods*. Tübingen
- Wilss, W.** 1980. Semiotik und Übersetzungswissenschaft. In: *Semiotik und Übersetzen*. Hrsg. W. Wilss. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 9 – 22.
- Wilss, W.** 1978. Methodische Aspekte des Übersetzungsprozesses. *Acta Jutlandica*. 52. Humanities Series. 54. Stand und Möglichkeiten der Übersetzungswissenschaft. Hrsg. von G. Gomard und S.-O. Poulsen. Århus.
- Wilss, W.** 1977. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Ernst Klett.
- Winter, W.** 1961. *Impossibilities of Translation*. In: *The Craft and Context of Translation*. Austin; University of Texas Press.
- Wirpsza, W.** 1967. Parę aktualnych czynników współczesnego przekładu poetyckiego. *Poezja* 6.

- Witherspoon, G.** 1980. Language in Culture and Culture in Language. *International Journal of American Linguistics* 46: 1.
- Wojtasiewicz, O. A.** 1973. Struktury powierzchniowe i głębokie z punktu widzenia techniki przekładu. In: *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Wollen, P.** 1972. Signs and Meaning in the Cinema. London: Secker and Warburg in association with the British Film Institute.
- Wollheim, R.** 1991. What the Spectator Sees. In: *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Ed. by N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. Cambridge: Polity Press, 100–150.
- Wróblewska, E.** 1973. Zagadnienia poetyki immanentnej i sformułowanej. In: *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Wuthenow, R.-R.** 1969. Das fremde Kunstwerk: Aspekte der literarischen Übersetzung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wysłouch, S.** 1994. Literatura a sztuki wizualne. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wysłouch, S.** 1981. Problematyka symultanizmu w prozie. Poznań.
- Ziomek, J.** 1975. Kto mówi? *Teksty* 6 (24).
- Ziomek, J.** 1979. Przekład — rozumienie — interpretacja. In: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Zuber, O.** 1980. The Translation of Non-verbal Signs in Drama. *Translation Agent of Communication. A Special Issue of "Pacific Moana Quarterly"* 5: 1, 61–74.
- Абрамова, Н.** 1974. Дифференциация поэтического словаря на основе выделения ключевых слов. In: *Сборник научных трудов: Вопросы романо-германской филологии*. 75. Москва.
- Абрамова Н.** 1974а. Поэтическая лексика французского языка (на материале французской поэзии XIX века). Москва.
- Автономова, Н., Гаспаров, М.** 1969. Сонеты Шекспира — переводы Маршака. In: *Вопросы литературы* 2.
- Акишина А.** 1979. Структура целого текста. Вып. I. Москва.
- Аксентьева В.** 1986. Кино и литература. In: *Современный кинопроцесс и действительность*. Киев.
- Алексеев, М.** 1973. Построение истории национальной литературы в странах иного славянского языка. In: *Славянские литературы: VII международный съезд славистов*, 23–30.
- Асмус В.** 1968. Чтение как труд и творчество. In: *В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики*. Москва.
- Байрамова, Л., Зарипова, Т.** 1991. Русская речь нерусских персонажей произведений Л. Н. Толстого "Хаджи Мурат" и "Кавказский пленник". In: *Л. Н. Толстой и проблемы современной филологии*. Издательство Казанского университета, 131–137.
- Бальмонт К.** 1980. Избранное. Москва.
- Бальцежан Э.** 1979. Перевод и проблемы творчества. *Scando-Slavica* 25.
- Барт, Р.** 1979. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. In: *Кино и время*. Москва.
- Барт, Р.** 1975. Основы семиологии. In: *Структурализм "за" и "против"*. Сб. статей. Москва.

- Бархударов, Л.** 1975. Теория перевода как сопоставительная лингвистика текста. In: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы всесоюзной научной конференции. Ч. 1. Москва.
- Бархударов, Л.** 1975. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. Москва: Искусство.
- Бахтин, М.** 1986. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература.
- Бахтин, М.** 1979. Эстетика словесного творчества. Москва.
- Бахтин, М.** 1979а. К методологии гуманитарных наук. In: М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 361—373.
- Бахтин, М.** 1975. К методологии литературоведения. In: Контекст 1974. Литературно-критические исследования. Москва.
- Бахтин, М.** 1972. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Искусство.
- Белый, А.** 1966. Стихотворения и поэмы. Москва, Ленинград.
- Белый, А.** 1934. Мастерство Гоголя. Москва, Ленинград.
- Беляев, Л.** 1977. Типы восприятия художественной литературы. (Психологический анализ). In: Литература и социология. Сб. статей. Москва.
- Бенвенист, Э.** 1974. Общая лингвистика. Москва: Прогресс.
- Бергман, И.** 1985. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и в кино.
- Блок, А.** 1965. Записные книжки. Ленинград.
- Богуславский, А.** 1978. Термин "пресуппозиция" и понятийный аппарат теории текста. In: Text. Język. Poetyka. Zbiór studiów. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 7—28.
- Брандес, М.** 1975. Информационно-регулятивная модель общей теории перевода. In: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы всесоюзной научной конференции. 1. Москва.
- Бремон, К.** 1972. Логика повествовательных возможностей. In: Семиотика и искусствометрия. Москва: Мир.
- Брунер, Дж.** 1977. Психология познания. За пределами непосредственной информации. Москва.
- Брюсов, В.** 1975. Фиалки в тигеле. In: В. Брюсов. Собр. соч. в семи томах. Т. 6. Москва.
- Брюсов, В.** 1971. Несколько соображений о переводе од Горация русскими стихами (Публикация М. Л. Гаспарова). In: Мастерство перевода. Москва.
- Бубер, М.** 1995. Два образа веры. Москва: Республика.
- Буццати, Д.** 1985. Семь гонцов. Рассказы. Москва.
- Вайнштейн, С.** 1975. Вопросы интерпретации слова в историческом тексте: На материале памятников испанского языка XVI века. In: Тетради переводчика, Москва.
- Валд, Т.** 1979. Семиотические контрасты между театром и фильмом. Румынская литература 5, 118—127.
- Ванечкова, Г.** 1978. Подстрочник-посредник между автором и переводчиком. Ceskoslovenská rusistika 23: 1, 10—14.
- Ванников, Ю.** 1985. О типах адекватности перевода. Fremdsprachen 29: 1.

- Ванников, Ю.** 1975. К обоснованию общей модели перевода. In: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. 1. Москва.
- Вардуль, И.** 1977. Основы описательной лингвистики. In: Синтаксис и супрасинтаксис. Москва.
- Вартазарян, С.** 1973. От знака к образу. Ереван.
- Виноградов, В.** 1978. О специфике художественного перевода и его теории. Филологические науки 5.
- Винокур, Г. О.** 1959. Избранные работы по русскому языку. Москва.
- Винокур, Г. О.** 1927. Критика поэтического текста. Москва.
- Висконти, Л.** 1986. Статьи. Свидетельства. Высказывания. Москва.
- Влахов, С., Флорин, С.** 1980. Непереводимое в переводе. Москва.
- Волошинов, В.** 1995. Философия и социология гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Acta-Press Ltd.
- Выготский Л.** 1982. Мышление и речь. In: Л. Выготский. Собрание сочинений в шести томах. Т. 2. Москва.
- Гак, В.** 1979. Сопоставительные исследования и переводческий анализ. In: Тетради переводчика. Москва.
- Гаврилова, В.** 1975. Пародия как объект перевода. In: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Ч. 1. Москва.
- Галь, Н.** 1979. Слово живое и мертвое. Из опыта переводчика и редактора. Москва.
- Гаспаров, М.** 1988. О переводимом, переводах и комментариях. Литературное обозрение 6, 45 – 48.
- Гаспаров, М.** 1987. Стилистическая перспектива в переводах художественной литературы. In: Взаимообогащение национальных советских литератур и художественный перевод. Фрунзе: КТУ, 3 – 14.
- Гаспаров, М.** 1979. М. М. Бахтин в русской культуре XX века. In: Вторичные моделирующие системы. Тарту, 111 – 114.
- Гаспаров, М.** 1975. Подстрочник и меры точности. In: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы всесоюзной научной конференции. 1. Москва.
- Гаспаров, М.** 1971. Брюсов и буквализм. (По неизданным материалам к переводу "Энеиды"). In: Мастерство перевода. 8. Москва.
- Гачечиладзе, Г.** 1967. О реализме в искусстве перевода. In: Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. I. Москва.
- Гачечиладзе, Г.** 1970. Введение в теорию художественного перевода. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета.
- Гачечиладзе, Г.** 1972. Что за словом. Литературная газета, 1. XI.
- Гачечиладзе, Г.** 1980. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. Москва.
- Гинзбург, Л.** 1979. О литературном герое. Ленинград.
- Глисон, Г.** 1959. Введение в дескриптивную лингвистику. Москва.
- Гоголь, Н.** 1977. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 3. Москва: Художественная литература.
- Горский, Д.** 1967. Проблема значения (смысла) знаковых выражений как проблема их понимания. In: Логическая семантика и модальная логика.
- Григорьев, В.** 1979. Поэтика слова. На материале русской поэзии. Москва: Наука.
- Григорьев, В.** 1973. Введение. In: Поэт и слово. Опыт словаря. Москва.

- Джваршейшвили, Р.** 1984. Психологическая проблема художественного перевода. Тбилиси.
- Дирак, П. А. М.** 1971. Лекции по квантовой теории поля. Москва.
- Достоевский, Ф.** 1972. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 4. Ленинград: Наука.
- Достоевский, Ф.** 1973а. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 5. Ленинград: Наука.
- Достоевский, Ф.** 1973. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 6. Ленинград: Наука.
- Дубровский, Д.** 1979. Расшифровка кодов. (Методологические аспекты проблемы). Вопросы философии 12.
- Дюришин, Д.** 1979. Теория сравнительного изучения литературы. Москва.
- Ельмслев, Л.** 1960. Прологомены к теории языка. In: Новое в лингвистике. 1. Москва.
- Жинкин, Н.** 1964. О кодовых переходах во внутренней речи. Вопросы языкознания 6.
- Жирмунский, В.** 1928. Вокруг "Поэтики" Опыаза. In: В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Статьи 1916 — 1926. Ленинград.
- Жирмунский, В.** 1978. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Ленинград.
- Жовтис, А.** 1970. У истоков русского верлибра. (Стих "Северного моря" Гейне в переводах М. А. Михайлова). In: Мастерство перевода. 7. Москва.
- Зайцева, Л.** 1984. К методологии анализа некоторых стилевых особенностей фильма. In: Кино: методология исследования. Москва.
- Зарипов, Р., Иванов, В.** 1966. Послесловие редакторов русского издания. In: А. Моль. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва, 335 — 348.
- Звегинцев, В.** 1976. Предложение и его отношение к языку и речи. Москва.
- Зимняя, И.** 1975. Психологический анализ перевода как специфического вида речевой деятельности. In: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Ч. I. Москва.
- Иванов, В.** 1987. О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста, культуры. In: Исследования по структуре текста. Москва: Наука, 5 — 26.
- Иванов, В.** 1973. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. In: Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 5 — 44.
- Иванов, В.** 1967. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста. In: Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II. Москва, 259 — 278.
- Иванов, В., Топоров, В.** 1965. Славянские языковые моделирующие системы. (Древний период). Москва: Наука.
- Иванов, В.** 1961. Лингвистические вопросы стихотворного перевода. In: Труды института ТМ и ВТ АН СССР. 2. Москва.
- Илек, Б.** 1970. Вклад Иржи Левого. In: Мастерство перевода. 1969. Москва.

- Илек, В., Ванечкова, Г.** 1970. Заметки о русских изданиях Незвала. In: Мастерство перевода. 6. Москва.
- Ингве, В.** 1957. Синтаксис и проблема многозначности. In: Машинный перевод. Сб. статей. Москва.
- Каган, М.** 1972. Морфология искусства. Ленинград.
- Кино.** 1986. Кино: Энциклопедический словарь. Москва.
- Качиа, Ф.** 1983. Экранизация классических литературных произведений на телевидении. Культуры 4, 64—91.
- Кишкин, Л.** 1968. Проблема национального образного мышления и методология изучения межславянских связей. In: Славянские литературы. Москва, 244—263.
- Комиссаров, В. Н.** 1973. Слово о переводе. (Очерк лингвистического учения о переводе). Москва.
- Комиссаров, В.** 1970. К вопросу о сопоставительном изучении переводов. In: Тетради переводчика.
- Конрад, Н.** 1972. Запад и Восток. Москва.
- Копанев, П.** 1972. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск.
- Коптилов, В. В.** 1962. Трансформация художественного образа в поэтическом переводе. Издательство Ленинградского университета, 35—40.
- Кори, С.** 1993. Основы идеи М. М. Бахтина о "хронотопе" в романе. Japanese Slavic and East European Studies 14, 3—20.
- Корня, П.** 1972. За социологию "влияния" в сравнительном литературоведении. Румынская литература 2, 89—92.
- Коул, М., Скрибнер, С.** 1977. Культура и мышление. Психологический очерк. Москва.
- Крупнов, В.** 1976. В творческой лаборатории переводчика. Очерки по профессиональному переводу. Москва.
- Кубилюс, В.** 1977. Критика — специфический образ мышления. In: Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии. Москва.
- Кулешов, В.** 1977. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. Первая половина. Москва.
- Кундзич, О.** 1973. Переводческий блокнот. In: О. Кундзич. Слово и образ. Литературно-критические статьи. Москва, 149—184.
- Куросава, А.** 1984. "Фильм — это кристалл с множеством граней." Литературная газета 15. VIII.
- Кэтфорд, Д.** 1978. Лингвистическая теория перевода. In: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Москва: Международные отношения, 91—114.
- Ланда, Е.** 1982. Мелодия книги. Александр Блок — редактор. Москва.
- Левидов, А.** 1977. Автор—образ—читатель. Ленинград.
- Левинтон, Т.** 1971. К проблеме литературной цитации. In: Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский государственный университет, 52—57.
- Левик, В.** 1967. Актуальные проблемы теории художественного перевода. In: Материалы Всесоюзного симпозиума. Т. 2. Москва.

- Левин, Ю.** 1963. Об исторической эволюции принципов перевода. К истории переводческой мысли в России. In: Международные связи русской литературы. Москва, Ленинград.
- Левин, Ю.** 1974. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. In: Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII. Пушкин и мировая литература. Ленинград, 58–85.
- Левин, Ю.** 1985. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Ленинград.
- Левый, И.** 1967. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II. Москва, 296–303.
- Левый, И.** 1974. Искусство перевода. Москва.
- Лейтес, А.** 1967. Парадоксы переводческого искусства. К вопросу о построении научной теории художественного перевода. In: Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II. Москва, 319–334.
- Лениквист, Б.** 1989. К проблеме перевода сказа: рассказ И. Бабеля "Письмо". In: Scando-Slavica. Tomus 35. Copenhagen: Munksgaard, 101–110.
- Леонтьев, А.** 1979. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации. In: Синтаксис текста. Москва.
- Листрова, Ю.** 1978. Художественные функции немецкой речи в романе Л. Н. Толстого "Война и мир". Философские науки 3, 80–87.
- Лихачев, Д.** 1975. Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского XVIII века. In: XVIII век. 10. Ленинград.
- Лихачев, Д.** 1977. Бунт "крошечного мира". In: Семиотика и художественное творчество. Москва.
- Лихачев, Д.** 1987. Развитие русской литературы X–XVII веков. In: Д. Лихачев. Избранные работы в трех томах. Т. I. Ленинград, 24–260.
- Лихачев, Д.** 1965. Принципы историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. Русская литература 1.
- Лозинский, М.** 1974. Искусство стихотворного перевода. In: Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе Михаила Лозинского. Москва.
- Лосев, А.** 1973. О понятии художественного канона. In: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Москва, 6–15.
- Лотман, Ю.** 1994. Лекции по структуральной поэтике. In: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 10–263.
- Лотман, Ю.** 1992. Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра.
- Лотман, Ю.** 1983. Культура и текст как генераторы смысла. In: Кибернетическая лингвистика. Москва.
- Лотман, Ю.** 1982. От редакции. In: Типология культуры. Взаимное воздействие культур. Труды по знаковым системам. XV. Тарту, 3–9.
- Лотман, Ю.** 1977. Текст и структура аудитории. In: Труды по знаковым системам. IX. Тарту.

- Лотман, Ю.** 1978. Феномены культуры. In: Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. X. Тарту.
- Лотман, Ю.** 1975. Посвящение "Полтавы" (текст, функция). In: Проблемы пушкиноведения. Ленинград.
- Лотман, Ю.** 1975а. Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Спецкурс. Вводные лекции и изучение текста. Тарту.
- Лотман, Ю.** 1973. О содержании и структуре понятия "художественная литература". In: Проблемы поэтики и истории литературы. Саратов.
- Лотман, Ю.** 1973. Каноническое искусство как информационный парадокс. In: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Москва, 15—22.
- Лотман, Ю.** 1972. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение.
- Лотман, Ю.** 1970. Проблема "обучения культуре" как типологическая характеристика. In: Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Тарту.
- Лотман, Ю.** 1970а. Структура художественного текста. Москва.
- Лотман, Ю.** 1969. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста. In: Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 478—501.
- Лотман, Ю.** 1963. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры. Вопросы языкознания 3.
- Львов, С.** 1967. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II. Москва, 245—253.
- Мальц, А., Тороп, П.** 1987. Перевод и рецепция. (Пушкин в Эстонии). In: Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 80—82.
- Мамардашвили, М.** 1984. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси.
- Мамардашвили, М., Пятигорский, А.** 1984. Символ и сознание. (Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке). Jerusalem.
- Мандельштам, О.** 1987. Слово и культура. Москва: Советский писатель.
- Мандельштам, О.** 1967. Разговор о Данте. Москва.
- Манн, Т.** 1975. Письма. Москва.
- Мастерство перевода 1973. Сб. 9. Москва.
- Маулер, Ф.** 1976. Некоторые способы достижения эквивалентности. (На материале английского перевода "Евгения Онегина"). In: Тетради переводчика. Москва.
- Межиров, А.** 1969. Как мы переводим? Литературная газета 20. VIII.
- Мейлах, Б.** 1966. Психология художественного перевода как научная проблема. In: Русско—европейские литературные связи. Москва, Ленинград.
- Мельников, Т.** 1978. Системология и языковые аспекты кибернетики. Москва.
- Мико, Ф.** 1973. Стилистика и теория перевода специального текста. Slavica Slovaca 8: 3.
- Микушевич, В.** 1968. Проблема цитата. ("Доктор Фаустус" Томаса Манна по-немецки и по-русски). In: Мастерство перевода. 1966. Москва.

- Мильчина, В.** 1978. Поэтика примечаний. Вопросы литературы. 11.
- Минц, З.** 1973. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. In: Труды по знаковым системам. VI. Тарту.
- Миньяр-Белоручек, Р.** 1975. Об объекте и предмете науки о переводе. In: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы всесоюзной научной конференции. 1. Москва.
- Михалков, Н.** 1985. Сделать картину для всех! Советская культура 16. III.
- Михалкович, В.** 1986. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. Москва.
- Мкртчян, Л.** 1970. "Пусть переводят веселей..." (Полемиические заметки). Вопросы литературы 11.
- Мкртчян, Л.** 1969. Поэзия в переводе. In: Мастерство перевода 6. Москва, 5—46.
- Мкртчян, Л.** 1965. В поисках наилучшего решения. In: Л. Мкртчян. О стихах и переводах. Ереван.
- Мукаржовский, Я.** 1994. Исследования по эстетике и теории искусства. Москва: Искусство.
- Назиров, Р.** 1976. Реминисценция и парафраза в "Преступлении и наказании". In: Достоевский. Материалы и исследования. 2. Ленинград: Наука, 88—95.
- Найда, Ю.** 1970. Наука перевода. Вопросы языкознания 4.
- Неизвестный, Э.** 1989. О синтезе искусств. Вопросы философии 7, 73—82.
- Николаева, Т.** Единицы языка и теория текста. In: Исследования по структуре текста. Москва: Наука, 27—57.
- Никольская, Л.** 1967. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II. Москва, 141—146.
- Новикова, М.** 1971. Китс—Маршак—Пастернак. (Заметки об индивидуальном переводческом стиле). In: Мастерство перевода 8. Москва;
- Опульский, А.** 1973. Прежде чем переводить... In: Мастерство перевода 9. Москва.
- Ogaic Tolic, D.** 1994. Авангард и постмодерн. Russian Literature 36: 1, 95—114.
- Пиаже, Ж.** 1984. Генетический аспект языка и мышления. In: Психоллингвистика. Сб. статей. Москва.
- Пиотровский, Р.** 1975. Текст, машина, человек. Ленинград.
- Попович, А.** 1980. Проблемы художественного перевода. Москва. Высшая школа.
- Пушкин, А.** 1978. Полное собрание в десяти томах. Т. 5. Ленинград: Наука
- Пятигорский, А., Лотман, Ю.** 1970. Текст и функция. In: Ю. Лотман. Статьи по типологии культуры. Тарту.
- Райсснер, Э.** 1976. Восприятие и искажение. (Проблема искажения текста при переводе.). In: Сравнительное изучение литератур. Ленинград, 499—502.
- Раппопорт, С.** 1978. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. Москва.
- Ревзин, И.** 1977. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. Москва.

- Ревзин, И., Розенцвейг, В.** 1964. Основы общего и машинного перевода. Москва.
- Рецкер, Я.** 1974. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. Москва.
- Рецкер, Я.** 1963. Плагиат или самостоятельный перевод? (Об одной судебной экспертизе). In: Тетради переводчика. Москва.
- Рецкер, Я.** 1962. Задачи сопоставительного анализа переводов. In: Теория и критика перевода. Ленинград.
- Робель, Л.** 1995. Бахтин и проблема перевода. Новое литературное обозрение 11, 37–41.
- Розина, Р.** 1988. О комментарии. In: Проблемы структурной лингвистики. 1984. Москва: Наука, 259–267.
- Россельс, В.** 1964. Нужна история художественного перевода в СССР. In: Мастерство перевода 4. Москва, 53–62.
- Россельс, В.** 1975. О преподавании переводоведения. In: теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Ч. II. 53–55.
- Русские писатели в переводе 1960. XVIII–XX вв.** Ленинград, 1960.
- Сабохи, Х.** 1987. Грани экранизации (На материале таджикских фильмов 60–70-х гг.). Душанбе.
- Сайтанов, В.** 1986. Стихотворная книга. Пушкин и рождение хронологического принципа. In: Редактор и книга. 10. Москва.
- Сапаров, М.** 1982. Словесный образ и зримое изображение (живопись—фотография—слово). In: Литература и живопись. Ленинград.
- Сапогов, В.** 1980. Сюжет в лирическом цикле. In: Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс.
- Семицкая, З.** 1983. К вопросу о соотношении книги стихов и лирического цикла (С. Клычков. Песни). In: Сюжет и художественная система. Даугавпилс.
- Сильман, Т.** 1977. Заметки о лирике. Ленинград.
- Сильников, А.** 1969. Передача информации и переводимость. In: Система и уровни языка. Москва, 221–232.
- Славинский, Я.** 1975. К теории поэтического языка. In: Структурализм "за" и "против". Москва, 256–276.
- Слобин, Д.** 1976. Психолингвистика. In: Д. Слобин, Дж. Грин. Психолингвистика. Москва.
- Слущкая, С.** 1967. О некоторых проблемах перевода древнеримской поэзии на русский язык. In: Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II. Москва, 208–215.
- Смирнов, И.** 1985. Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). Wiener Slawistischer Almanach 17.
- Созвучия...** 1979. Созвучия: Стихи зарубежных поэтов в переводе И. Анненского и Ф. Сологуба. Москва.
- Сорокин, Ю.** 1979. Художественный текст как совокупность читательских оценок. In: Социология и психология. Труды. Т. 15. Москва.
- Степанов, Ю.** 1975. Методы и принципы современной лингвистики. Москва, Наука.
- Степанов, Ю.** 1971. Семиотика. Москва.
- Сыроваткин, С.** 1978. Теория перевода в аспекте функциональной лингвосемиотики. Калинин.

- Таирбеков, Б.** 1974. Философские проблемы науки о переводе (гносеологический анализ). Баку.
- Темкин, Э.** 1961. К вопросу о форме поэтического перевода эпоса древней Индии. In: Взаимосвязи литератур Востока и Запада. Москва.
- Тименчик Р.** 1975. Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком. In: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции "Творчество А. А. Блока и русская культура XX века". Тарту, 124—127.
- Тодоров, Ц.** 1975. Поэтика. In: Структурализм "за" и "против". Москва.
- Томашевский, Б.** 1928. Писатель и книга. Очерки текстологии. Ленинград.
- Томашевский, Б.** 1925. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Ленинград.
- Топоров, В.** 1995. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва: Культура.
- Топоров, В.** 1993. О "резонантном" пространстве литературы (несколько замечаний). In: *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Ed. by V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 16—60.
- Тороп, П.** Проблема переводимости поэзии русских символистов. In: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Проблемы истории русской литературы начала XX века. Helsinki, 195—210.
- Тороп, П.** 1984. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского. In: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Труды по знаковым системам. XVII. Тарту.
- Тороп, П.** 1982. Процесс перевода и некоторые методологические проблемы переводоведения. In: Типология культуры. Взаимное воздействие культур. Труды по знаковым системам. XV. Тарту, 10—23.
- Тороп, П.** 198. Проблема интекста. In: Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV. Тарту, 33—44.
- Тороп, П.** 1982. К основам критики перевода. In: Труды по русской и славянской филологии. Ученые записки ТГУ. 604. Тарту, 127—142.
- Тороп, П.** 1979. Принципы построения истории перевода. In: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. XXXI. Тарту, 107—132.
- Тороп, П.** 1979. Культура и перевод. In: Вторичные моделирующие системы. Тарту.
- Тороп, П.** 1975. К проблеме восприятия символизма в Эстонии. In: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции "Творчество А. А. Блока и русская литература XX века". Тарту, 170—173.
- Тынянов, Ю.** 1977. Поэтика. История литературы. Кино. Москва.
- Тынянов, Ю.** 1973. Либретто кинофильма "Шинель". In: Из истории Ленфильма. Вып. 3. Ленинград: Искусство, 78—80.
- Тынянов, Ю.** 1965. Проблема стихотворного языка. Статьи. Москва.
- Ульянов, М.** 1973. Об экранизации "Братьев Карамазовых". In: Книга спорит с фильмом. "Мосфильм" — VII. Москва.
- Уорф, Б. Л.** 1960. Наука и языкознание. In: Новое в лингвистике. I. Москва.
- Уорф, Б. Л.** 1960а. Отношение норм поведения и мышления к языку. In: Новое в лингвистике. I. Москва.

- Уорф, Б. Л. 1960б. Лингвистика и логика. In: Новое в лингвистике. I. Москва.
- Успенский, Б. 1994. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). Москва: Гнозис.
- Успенский, Б. 1994а. Избранные труды. Том. I. Семиотика культуры. Москва: Гнозис.
- Успенский, Б. 1994б. Избранные труды. Том II. Язык и культура. Москва: Гнозис.
- Успенский, Б. 1988. История и семиотика. (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая. In: Зерколо: семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 66—84.
- Успенский, Б. 1970. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва: Искусство.
- Успенский, Б. 1969. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении. In: Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 487—501.
- Успенский, Б. 1969а. О семиотике иконы. In: Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 178—222.
- Фаликова, Н. 1992. Хронотоп как категория исторической поэтики. In: Проблемы исторической поэтики. Вып. 2. Петрозаводск: Издательство ПГУ, 45—57.
- Фарыно, Е. А. 1989. "Все души милых на высоких звездах" Ахматовой. In: Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. Москва, 34—38.
- Фарыно, Е. 1987. Роль текста в литературном произведении. In: *Studia Russica*. XI. Отв. ред. М. Петер. Будапешт, 118—196.
- Федоров, А. 1988. Основные итоги развития науки о переводе и два спорных вопроса. In: Теория и практика перевода. 1988. Вып. 15. Киев: Вища школа, 12—24.
- Федоров, А. 1983. Основы общей теории перевода. (Лингвистические проблемы). Москва.
- Федоров, А. 1929. Русский Гейне (40-ые—60-ые годы. In: Русская поэзия XIX века. Сб. Статей. Ленинград.
- Ферс, Дж. Р. 1962. Техника семантики. In: Новое в лингвистике. II. Москва.
- Финкель, А. 1970. Лермонтов и другие переводчики Еврейской мелодии Байрона. In: Мастерство перевода 6. Москва, 169—200.
- Финкель, А. 1962. Об автопереводе. (На материале авторских переводов Г. Ф. Квитки-Овсянненко. In: Теория и критика перевода. Ленинград, 104—125.
- Фризман, Л. 1970. Прозаические автопереводы Баратынского. In: Мастерство перевода 6. Москва, 201—216.
- Фуко, М. 1977. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Москва: Прогресс.
- Хаймс, Д. 1975. Этнография речи. In: Новое в лингвистике. VII. Москва.
- Хейфиц, И. 1984. Слышать друг друга. Литературная газета 26. XII.
- Шарипов, Д. 1967. Создадим историю перевода. In: Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. I. Москва, 91—99.
- Шаумян, С. 1974. Абстрактная семантическая теория естественных языков и генотипический язык. In: Проблемы семантики. Москва.

- Шаумян, С., Шрейдер, Ю.** 1973. О предмете и методе лингвистики. Известия АН СССР. Серия литературы и языка 32: 5. Москва.
- Шварцкопф, Б.** 1970. О некоторых лингвистических проблемах, связанных с цитацией (на материале русского языка). Culture. Eds. A. J. Greimas, R. Jakobson a.o. The Hague, Paris: Mouton, с. 658—673.
- Швейцер, А.** 1973. Перевод и лингвистика. О газетно-информационном и военно-публицистическом переводе. Москва.
- Штокмар, М.** 1960. Анализ языка и стиля как средство атрибуции. In: Вопросы текстологии. Сб. статей. 2. Москва.
- Шмидт, З.** 1978. "Текст" и "история" как базовые категории. In: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. Москва.
- Шор, В.** 1973. Как писать историю перевода? In: Мастерство перевода 9. Москва, 277—295.
- Шор, В.** 1968. Из истории советского перевода. (Стефан Цвейг на русском языке). In: Тетради переводчика. Москва, 53—75.
- Щукина, Т.** 1979. Теоретические проблемы художественной критики. Москва.
- Целищев, В.** 1977. Философские проблемы семантики возможных миров. Новосибирск: Наука.
- Цивьян, Т.** 1990. Лингвистические основы балканской модели мира. Москва: Наука.
- Цивьян, Т.** 1988. К структуре иностранной речи у Достоевского. (Использование французского языка в "Подростке"). In: Semiotics and the History of Culture. In Honor of Jurij Lotman. M. Halle, K. Pomorska, E. Semeka-Pankratov, B. Uspenskij (eds.). Columbus: Slavica Publishers, Inc., 424—437.
- Цивьян, Т.** 1971. Заметки к дешифровке "Поэмы без героя". Труды по знаковым системам. V. Тарту.
- Чернов, И.** 1976. Из лекций по теоретическому литературоведению. I. Барокко. Литература. Литературоведение. Тарту.
- Чехов, А.** 1983. Полное собрание сочинений в 30 томах. Письма. Т. 12. Москва.
- Чехов, А.** 1978. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения. Т. 12. Москва: Наука.
- Эйхенбаум, Б.** 1973. Литература и кино. In: Из истории Ленфильма. Вып. 3. Ленинград: Искусство, 29—31.
- Эйхенбаум, Б.** 1924. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград.
- Эйзенштейн, С.** 1968. Избранные произведения в 6 томах. Т. 5. Москва.
- Энквист, Э. Н.** 1980. Параметры контекста. In: Новое в зарубежной лингвистике. 9. Лингвостилистика. Москва.
- Эткинд, Е.** 1979. О *Гамлете* в переводах Б. Пастернака и М. Лозинского. In: Boris Pasternak 1890—1960 & Paris: Institut d'études slaves.
- Эткинд, Е.** 1973. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Ленинград: Наука.
- Эткинд, Е.** 1968. Поэтический перевод в истории русской литературы. In: Мастера русского стихотворного перевода. I. Ленинград: Советский писатель.
- Эткинд, Е.** 1963. Поэзия и перевод. Москва, Ленинград.
- Эфрос, А.** 1986. Вопросы... вопросы... Вопросы философии 10.

- Якобсон, Р.** 1976. Доминанта. In: Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Сост. И. Чернов. Тарту.
- Якобсон, Р.** 1975. Лингвистика и поэтика. In: Структурализм "за" и "против". Москва.
- Ямпольский, М.** 1993. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва: РИК Культура.
- Ямпольский, М.** 1988. Кинематограф по Платону. Заметки о творчестве Миклоша Янчо. Arsenals 3.
- Ярхо, Б.** 1969. Методология точного литературоведения (Набросок плана). In: Труды по знаковым системам. IV. Тарту.

Order No 251.



ISBN 9985-56-122-8